عواد علي

غواية المتخيَّل المسرحي

مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد





المركز الثقافي العربي

عواد علي

غواية المتخيَّل المسرحي

مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد





المركز الثقافي العربي


محمد خطاب



غواية المتخيَّل المسرحي

مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد



* غواية المتخيل المسرحي

(مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)

* تأليف: عواد علي

* الطبعة الأولى، 1997

* الناشر: المركز الثقافي العربي

العنوان:

□ الدار البيضاء/ • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 3033 - 307651/.

• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.

• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/00961-1-343701/.

عواد علي

غواية المتخيَّل المسرحي

مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد



المركز الثقافي العربي


MOHAMED KHATAB

المحتويات


MOHAMED KHATAB

إشارة

تجمع الدراسات والمقالات التي يضمها الكتاب بين منحيين: نظري وتطبيقي من الاشتغال النقدي، وهي حصيلة اهتمامات خاصة بموضوعات محددة في حقل المسرح ـ نصاً، وعرضاً، ونقداً، وتقنية ـ كُتبت في مناسبات عدة منها: استجابة لأسئلة المعرفة المسرحية، ورغبة في استقصاء ظواهر فنية في المتخيَّل المسرحي، كالبوليفونية (تعدد الأصوات)، والميتامسرحية، والتشخيص، والتغريب، والمونودراما، والسينوغرافيا، والكشف عن تجلياتها في التجربة المسرحية العربية والأجنبية، ومنها محاولة استئناف النظر في المقاربات المنهجية الخارجية في النقد المسرحي، التي باتت عرضة للتشكيك في فاعليتها، أو جدواها أمام المقاربات الداخلية التي اقترحتها المناهج النقدية الحديثة، وتحديد إشكالية طروحاتها واستراتيجيتها التي تنهض عليها في تحليل المتخيّل المسرحي أو قراءته.

ولا بدّ من الإشارة، في هذا التقديم، إلى أن مصطلح «الشعرية» الذي يرد في عناوين ثلاث دراسات من الكتاب، هو بالمعنىٰ الذي بحث فيه تودوروف، وجاكوبسن، وغيرهما من النقاد، أي الكليات النظرية عن

الإبداع الفني (وهو هنا عن المتخيَّل المسرحي نصاً وعرضاً) نابعةً منه، وهادفةً إلى تأسيس مساره الذي يقوم على الوظيفة الشعرية (= الإبداعية)، أو المظاهر الأشد مسرحيةً في المسرح، والتي ينفرد وحده بامتلاكها.

عواد علي

1996



غواية الحداثة في الخطاب النقدي المسرحي

تشهد الحركة الثقافية في العالم، منذ الحرب العالمية الثانية، جدلاً واسعاً غير مستقر بين المناهج الفكرية والنقدية الحديثة. وإذا كانت رياح المناهج والتيارات الفلسفية، كالوجودية، والظاهراتية، والملحمية، والسريالية... الخ، قد هبت على عالمنا العربي منذ ما يزيد على ربع قرن، وتفاعل معها العديد من المفكرين والمثقفين والفنانين، فإن المناهج النقدية، أو طرائق التحليل الحديثة للأعمال الإبداعية، ولا سيما تلك التي بدأت مع ما سمي بـ (النقد الجديد)، قد تأخرت في وصولها إلينا حتى منتصف السبعينات حين شرع بعض النقاد والباحثين العرب في لبنان، ومصر، والمغرب العربي، ممن درس في الجامعات الفرنسية، خاصة، بتطبيق المنهج البنيوي في تحليل الشعر، ودراسة بعض النصوص التراثية. ثم أعقب ذلك انتشار سريع للبنيوية، أو جهاز مفهوماتها النقدي في المقاربات النقدية للرواية، والقصة القصيرة، وفي الوقت نفسه التزم بعض النقاد بمنهج آخر يزاوج بين المنحى البنيوي، والمنحى السوسيولوجي، ونعني به المنهج البنيوي التكويني الذي يسعى إلى إيجاد شكل من أشكال التطابق بين البنية الفنية للنصوص الأدبية، والبنية الاجتماعية.

ومع بداية الثمانينات أصبح الخطاب النقدي العربي يواجه تحدياً آخر تمثل بدخول مناهج ما بعد البنيوية، كالسيميائية (السيميولوجيا)، والتفكيك، والاتجاهات المتحورة حول القراءة، إلى الحياة الأدبية العربية، بعدما شعر العديد من النقاد أن الاستراتيجية التي تبنتها البنيوية باتت عرضة للتشكيك، وأن زمن تسلط النص قد انتهىٰ، وبدأ عصر جديد هو عصر القارىء. وإذا كانت هذه المناهج الحديثة قد استطاعت أن تجد لها مكانة بين المناهج السابقة في حركة النقد الأدبي العربي، تتعايش معها، أحياناً، وتتصارع أحياناً أخرىٰ، فإنها لم تتمكن، إلاّ بصورة محدودة، من إيجاد فسحة تثبت عليها أقدامها في حقل آخر من حقول النقد، وهو النقد المسرحي، بالرغم من عراقته، ومرونة الخطاب المسرحي، وقدرته على استيعاب أحدث التيارات، وأشكال التعبير المسرحي، بل ليس من باب المبالغة القول ان المسرح من أكثر الفنون استعداداً للتحديات، ولعل تاريخ المسرح في المائة سنة الأخيرة يثبت هذا القول.

ومن هنا فإننا نرىٰ أن عدم الإفادة من هذه المناهج الحديثة في حقل النقد المسرحي، معناه:

أ ـ وقوف هذا الحقل، من دون غيره من حقول الخطاب النقدي، خارج عملية التحديث التي تجري في بنية النقد، وأدواته، وطروحاته.

ب ـ بقاء الإشكالية التي تواجه هذا الحقل قائمة متمثلة بنزوع أغلب مقارباته التطبيقية والنظرية للخطاب المسرحي، إلى التناول التقليدي الذي تحكمه نزعات واقعية، وتاريخية، وتأثرية، ومعيارية غير معنية بشعرية هذا الخطاب، ومعلم اكتفائه الذاتي، ومقوماته الداخلية.

ولا شك في أن تركز هذه الإشكالية (*)في تجربة النقد المسرحي يؤدي إلى نتائج عدة أبرزها:

1 ـ حضور البعد التأثري (= الانطباعي) القائم على المزاجية، والانفعال الذاتي في مقاربة الخطاب المسرحي الذي كثيراً ما يتبلور في إطار حكم متسرع لا يرقىٰ إلى مستوىٰ الموقف النقدي الدقيق.

2 ـ التركيز على ما أصطُلح عليه بـ (المضمون) الذي يرشح عنه الخطاب المسرحي بوصفه عنصراً ملموساً ومهيمناً بمعزل عن العناصر البنائية، والأسلوبية التي تتحكم بشعرية (= ابداعية) الخطاب. ولعل أخطر ما تفضي إليه هذه المقاربة التجزيئية هو ترسيخ المفهوم التقليدي في النقد الذي يفصل، بشكل متعسف، بين المستوىٰ الدلالي للخطاب، ومستواه البنائي.

3 ـ فحص الخطاب المسرحي، وتفسيره في ضوء معطيات الواقع، وملامحه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، استناداً إلى مبدأ (المرآوية)، حيث الفن مرآة المجتمع، وبتعبير آخر فك شفرة الخطاب بشفرة الواقع.

4 ـ إعطاء الامتياز للنص المسرحي، واعتبار العرض تعبيراً عنه، أو إنه بمنزلة ترجمة وتفسير له اعتماداً على مسلّمة التلازم الدلالي بين النص المكتوب والعرض المسرحي.

5 ـ الوقوف على ظاهر الخطاب المسرحي، والاكتفاء بتقرير معنىٰ واحد له، هو (المعنىٰ الحرفي) البسيط، والاهتمام به، والتركيز عليه، وإغفال المعاني والدلالات الكثيرة التي يزخر بها الخطاب.

ونرىٰ أن ما يترتب على هذه النتائج هو انحسار دور النقد المسرحي، وبقاؤه في هامش الكثير من التجارب المسرحية، وإذا ما وجدت بعض المقاربات التي اتسمت بشيء من الحداثة في استخدام المنهج، والمصطلح إبان عقد الثمانينات، والعقد الحالي، فإنها لم تكن أكثر من محاولات بسيطة تفتقر إلى شمول في الرؤية، ودقة في التوصيف، أو تحليل العناصر المكونة للخطابات المنقودة، وكيفية عملها، وشبكة العلاقات الدالة التي تقوم بينها.

وبإزاء ذلك كله نرىٰ أن الخطاب النقدي المسرحي، ينبغي أن يمتلك أرضاً محررة يقيم عليها قاعدة بنائه، أي بمعنىٰ أوضح، أن ينهض على رؤية حداثية شاملة، ويلتزم أطراً منهجية واضحة المعالم، ويستعين بجهاز مفهومات نقدي دقيق ليكون قادراً على تقديم مقاربات تتسم بالعمق، والرصانة العلمية، ويحقق ما عجز الخطاب النقدي التقليدي عن تحقيقه، وهو أن يصبح انتاجاً ابداعياً مؤسساً على انتاج ابداعي، وليس فعالية سطحية لاحقة غايتها التعريف بهذا النص المسرحي، أو ذلك العرض، أو تقديم تعليقات عليها، أو شروح مبتسرة لها.

ونحسب أن طموحاً كهذا أمر مشروع جداً، فنحن حينما ننظر إلى الإشكالية التي يواجهها الخطاب النقدي المسرحي، ونقارنها بالإشكالية التي تواجهها الحركة المسرحية العربية نجد بوناً شاسعاً بينهما، ففي المسرح ثمة حركة دؤوبة يجتهد أقطابها في إنتاج عروض تجريبية تلامس أفق الحداثة، وتسهم في إغناء تجربة المشروع الحداثي في ثقافتنا، وتتجلىٰ مظاهر هذه الحداثة في تغيير بنية الخطاب المسرحي التقليدي، أو تحديثها وابتكار أشكال، وتقنيات أدائية جديدة تجعل من العرض المسرحي فناً ابداعياً(مؤسلبا) له شعريته المغايرة لشعرية النص المسرحي، حينما يتم اختراق القشرة الخارجية لذلك النص، والوصول إلى طبقاته السفلىٰ لتشكيل (نص رديف) يرتدي، عبر شروط مشهدية لإيصاله، دلالات لا نهائية لم يكن يوحي بها النص الأصلي، في حين لا نعثر على مثل هذه الحركة في حقل النقد المسرحي.

ونعتقد أن من بين ما يفضي إليه هذا التباين هو أن تجربة الحداثة المسرحية تظل ناقصة إن لم تؤازرها، وتقترن بها تجربة في الحداثة النقدية، كما يحصل الآن في الحقول الإبداعية الأخرىٰ، كالشعر، والسرد الروائي القصصي، ففي مواجهة الحداثة المسرحية يصبح من العسير على المناهج النقدية الخارجية التي تحيل النص والعرض إلى ما حولهما من

أطر مرجعية، كالمؤلف، والمخرج، والمجتمع، والتاريخ، يصبح من العسير عليها استنباط المقومات الداخلية سواء في بنية النص، أو في بنية العرض، وحصرها، وكشف مكوناتها، وتحليل علاقات الحضور والغياب فيها.

ولذلك نرىٰ أنه من الضروري تلافي هذا النقص، وردم الفجوة القائمة بين الخطاب المسرحي، والخطاب النقدي بنهوض الأخير على منهج حديث يدرس العرض المسرحي، ويحلله بوصفه مسرحاً قبل كل شيء، وينزع لتوكيد اكتفائه الذاتي، بوصفه فناً إبداعياً قائماً بذاته لا انعكاساً للواقع، وصولاً إلى تحقيق وظيفة النقد الابستمولوجية والإبداعية التي تؤهله لأن يتوارىٰ درساً ذا طبيعة تلقينية، ويكون كتابة توازي الكتابة الإبداعية، أو خطاباً حول خطاب، كما يقول رولان بارت.

(*) الإشكالية هنا بالتحديد هي: اشكالية غياب المنهج النقدي الحديث المقترن برؤية نابعة من الخطاب المسرحي نفسه.

غواية البوليفونية في المتخيَّل المسرحي

تشكّل ظاهرة «تعدد الأصوات»، أو «البوليفونية Polyphony» (تعايش شخصيات، ووجهات نظر، ومراكز، وأيديولوجيات، وعلامات، وأساليب، ونظم كاملة القيمة، وتقاطعها داخل فضاء أدبي واحد) حجر الزاوية في نظرية باختين عن الخطاب الروائي التي تمثّل في تاريخ نظريات الرواية «قطيعة ابستمولوجية لا جدال حولها»[1]، كما يقول كريزنسكي.

وقد تلمّس باختين هذه الظاهرة التعبيرية والفنية في روايات دوستويفسكي، بوصفها الخاصية البنيوية الأساسية لعالمه الفني، ونظَّر لها، وحدّد أصولها، ومقوماتها وأهدافها في كتابه «معضلات شعرية دوستويفسكي» الذي يرىٰ فيه أن دوستويفسكي وحده ينفرد بإمكانية اعتباره مؤسساً حقيقياً لتعدد الأصوات، بالرغم من أن أصوله تمتد إلى سرفانتس، ورابليه، وجريميسلهاوزن، وغيرهم.

ويعد باختين النزعة الحوارية Dialogism (= التناص: العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرىٰ. تودوروف) مظهراً أساسياً من المظاهر المعنوية والفنيَّة والأسلوبيَّة التي تجسِّد «التعددية الصوتية» في الخطاب الروائي. ولهذا فإن جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية

للرواية تحمل عنده طابعاً حوارياً، وبنىٰ الرواية بأكملها بوصفها «حواراً كبيراً»[2].

وعلى النقيض من البنية الروائية التي تعتمد صوتاً واحداً (المونوفونية Monophony)، وتقتصر على تقديم المنظور الروائي خلال بؤرة سردية واحدة[3]، تنهض البنية الروائية المتعددة الأصوات على الحضور المتجاور لوجهات نظر مختلفة، وتتخلَّلها بؤر سردية متعددة، وتتوزَّع فيها أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، ويتم التوكيد على «الأنا» الغيرية، لا بوصفها موضوعاً، بل بوصفها ذاتاً فاعلة أخرىٰ تمتلك رؤية خاصة للعالم، وتتميَّز الشخصيات فيها بحرّيتها الداخلية الاستثنائية، وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي، فهي ليست داخل وعي الروائي مجرَّد موضوعات لكلمته، بل إن لها كلماتها الذاتيَّة ذات القيمة الدلالية الكاملة[4].

ويذهب أوسبنسكي إلى أن الرواية المتعددة الأصوات تتحقق في المنظور الأيديولوجي عند توافر الشروط الآتية:

أ ـ عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

ب ـ يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث، أي بعبارة أخرىٰ ألاَّ يكون موقفاً أيديولوجياً مجرَّداً من خارج كيان الشخصيات النفسي.

جـ ـ أن يتضح التعدد المبرز على المستوىٰ الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيّم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للأيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها[5].

وقد كرر ناقد آخر هو (برابها كراجها) الشروط الثلاثة ذاتها، مع تغيير طفيف في بعض المصطلحات[6].

وبالرغم من أن باختين يرىٰ أن الصوغ الحواري خاصية مميِّزة ولصيقة بالعمل النثري بشكل عام بحيث ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي، سواء أكان يومياً أو بلاغياً أو علمياً، يستطيع أن يفلت من الطابع الحواري[7]، بالرغم من ذلك، يقصر ظاهرة «التعدد الصوتي» على الجنس الروائي، دون الأجناس النثرية الأخرىٰ، كالجنس الدرامي (المسرحي) مثلاً (الذي نحاول في هذا البحث أن نثبت تعدديته الصوتية معترضين على طرح باختين الذي يرىٰ أنه ذو طابع مونولوجي) استناداً إلى المسوغات الآتية التي يرىٰ أنها تحقق للجنس الروائي هذا الامتياز والتفرُّد:

1 ـ إن الرواية تستقبل داخلها التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، من دون أن تضعف من جراء ذلك، بل إنها تصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يسهم في توعيتها وتفريدها).

2 ـ لا تستأصل الرواية نوايا الآخرين من لغتها المتعددة الأصوات، ولا تحطم المنظورات والعوالم الاجتماعية ـ والايديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي. إنها تستوعبها، وتستخدم خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية، وترغمها على خدمة نواياها الجديدة.

3 ـ يخضع التعدد اللساني ـ داخل الرواية ـ لتشييد أدبي. والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها، وجميع أشكالها)، وتعطيها دلالاتها الملموسة، المحدَّدة، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوب منسجم، مترجمة الوضعية الاجتماعية ـ الأيديولوجية المميزة للكاتب، دخل التعدد اللغوي لعصره[8].

وعلى هذا الأساس يقرر باختين ـ صراحة ـ عدم إمكانية الحديث عن تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي لأن «الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الاصوات، بإمكان الدارما أن تكون متعددة المناهج،

ولكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم. إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك، لا بعدد من النظم[9]». وينطلق باختين في دعم موقفه هذا من أن «في كل دراما، في الحقيقة، هناك صوت واحد كامل القيمة خاص بالبطل، أما تعدد الأصوات Polyphony فيفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد، ذلك أن في هذه الحالة فقط يصبح ممكناً توفّر مبادىء وأسس تعددية الاصوات الخاصة ببناء العمل كاملاً»[10].

ويأتي نفي باختين إمكانية وجود تعددية صوتية في المسرح ردّاً على الناقد(أي ف. لوناجارسكي)، الذي يؤكد في مقالة نشرها لمناسبة صدور الطبعة الأولىٰ لكتاب باختين حول دوستويفسكي، أن ثمَّة أسلافاً لدوستويفسكي في مجال تعدد الأصوات، يراهم متمثلين بكل من شكسبير، وبلزاك. ومما يقوله بشأن تعددية الأصوات عند شكسبير: «نظراً لأن شكسبير غير منحاز (في الأقل هكذا نظروا إليه لفترة طويلة) فهو متعدد الأصوات إلى حدّ بعيد. من الممكن جداً أن نعدّد سلسلة طويلة من الأحكام حول شكسبير أصدرها خيرة المعنيين بآثاره، وخيرة مقلديه أو المعجبين به الذين أدهشتهم بالضبط قدرة شكسبير على خلق شخصيات مستقلّة تماماً عنه بالذات، إضافة إلى كون هذه الشخصيات متنوعة إلى أقصىٰ حد، زد على أن آراء وتصرّفات كل من هذه الشخصيات حول داخل هذه الحلقة الكبيرة تمتلك منطقاً داخلياً متيناً»[11].

وبالرغم من اتفاق باختين مع لوناجارسكي، حول إمكانية الكشف عن عناصر ما، عن أصول ما، عن بدايات لتعددية الأصوات في مسرحيات شكسبير، فإنه يرىٰ أن من غير الممكن الحديث عن تعددية أصوات مكتملة الصياغة تماماً، وموجهة صوب هدف معيَّن خاصة بمسرحيات شكسبير، وذلك لأن الأصوات عند شكسبير ـ حسب رأي باختين ـ لا تعتبر وجهات نظر حول العالم بنفس المستوىٰ الذي نجدها

عند دوستويفسكي، فأبطال شكسبير ليسوا حملة أيديولوجيات بالمعنىٰ الدقيق للكلمة[12].

ويكرر باختين فرضيته حول نزوع الخطاب المسرحي إلى المونولوجية (الصوت الواحد)، أيضاً، في كتابه اللاحق (استطيقا الرواية ونظريتها) المترجم إلى اللغة العربية بعنوان (الخطاب الروائي)، حيث يقول في إحدىٰ مقالاته: «الدراما بالمعنىٰ الدقيق، تهدف إلى لغة وحيدة مفردة عن طريق شخوصها وحدها. ويتحدد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد، ولغة وحيدة»[13].

ومهما تكن فرضية باختين، وقناعته بمونولوجية الخطاب المسرحي راسخة في مشروعه النقدي فإننا نميل إلى الاختلاف معها، استناداً إلى فرضية مغايرة سنحاول البرهنة عليها، إجرائياً، من خلال انتقاء نماذج درامية قديمة وحديثة، وفحص مكوناتها البنيوية والأسلوبية، واستقصاء عناصر ظاهرة التعدد الصوتي فيها، وطابعها الحواري. ولنبدأ بقولة لرولان بارت، من شأنها أن تدعم فرضيتنا، وردت في إحدىٰ مقالاته مفادها: «إن المسرح يشكّل موضوعاً سيميائياً متميزاً، إذ ان نظامه يبدو في الظاهر أصيلاً (أي متعدد الأصوات) مقارنة بنظام اللغة الأفقي الأحادي»[14].

إن بارت يشير هنا إلى الكثافة العلاماتية، وكثرة مراكز الإرسال، وتنوّع الشفرات والبؤر الدرامية في الخطاب المسرحي (المكتوب أو المعروض)، فأين نجد مثل هذه الشخصيات المتباينة في مواقفها، وتوجهاتها، ورغباتها، ومستوياتها الذهنية، وتضارب إراداتها ومصالحها، واختلاف وجهات نظرها، وتعدد رؤاها للعالم؟ إن المسرح فضاء جمالي ـ دلالي لتمظهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعايش، وتدخل في علائق حوارية تفضي دائماً إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة. وتجسّد هذه التمظهرات أنماطاً متعددة من التناقضات الاجتماعية ـ

الأيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية (وجهة نظر ضد وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، رغبة ضد رغبة، مشروع ضد مشروع. . . الخ) وهو، أي المسرح، شأنه شأن الرواية، يمكنه أن يجمع لهجات عديدة ولغات لأجناس مختلفة، ويحتضن أجنة التعدد الأسلوبي (أسلوب رسمي، أسلوب مباشر، أسلوب إيحائي، أسلوب ساخر، أسلوب شعري، أسلوب سوقي، أسلوب طنّان)، ويتضمن وراء مستواه الأملس الأحادي اللغة نثراً ذا أبعاد شتَّىٰ مرصَّعة بجمل، وكلمات، وعبارات كبيرة وصغيرة، وتعريفات، ونعوت مفعمة بنوايا غيرية، بحيث يبدو خطاب الكاتب المباشر والخالص أشبه بجزيرة صغيرة ـ حسب تعبير باختين نفسه ـ مغمورة من كل أطرافها بأمواج التعدد الصوتي.

إن مراجعة المنجز المسرحي العالمي تكشف عن نماذج لا حصر لها من المسرحيات التي تتخلَّلها، أو تدرج ضمنها أجناس تعبيرية (قصائد، حكايات، أساطير، حكم، أغان، أقوال مأثورة، أمثلة شعبية، مذكرات، اعترافات، رسائل، نصوص دينية. . الخ) تعاكس مركزيتها الخطابية، وتكسر انغلاقها المونولوجي، كما نجد في بعض المسرحيات استحضاراً لشخصيات تنتمي إلى عصور وثقافات مختلفة، وخطابات غير أدبية (استطلاعات وتقارير الصحف، وثائق وبيانات رسمية، أرقام وإحصاءات رياضية وعلمية واقتصادية)، وأصوات تشير إلى أنواع من المهن والصنائع. . الخ «ينظر إليها قبل كل شيء على أنها وجهات نظر مؤوَّلة، و«منتجة» لمفهومات لفظية» بوصفها خطابات مأهولة مسبقاً بنوايا الآخرين، يرغمها الكاتب على خدمة نواياه الجديدة.

وتتعدد مراكز الإرسال في الخطاب المسرحي، وتتعمَّق بنيته الحوارية حينما ينتقل من «الفضاء النصي» إلى «الفضاء العرضي» حيث يكتسب علامات مشهدية (بصرية، سمعية، حركية) جديدة ولا متناهية، ويتحوَّل إلى نوع من «الآلة السيبرنية» كما يسميها بارت، تبدأ ببث الرسائل

إلى المتلقي، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن بالرغم من اختلاف إيقاعها، وقد يجد نفسه، أي المتلقي، في أية لحظة من لحظات العرض مستقبلاً عدداً من المعلومات (تأتيه من مصادر مختلفة من ديكور أو أزياء أو إضاءة، أو موقع ممثل، أو حركة له، أو إيماءة، أو كلمة منه)، وتكون هذه المعلومات ثابتة أحياناً كما في حالة الديكور، ومتغيرة أحياناً أخرىٰ كما في حالة الكلام والحركة[15].

وبتفصيل أكثر نقول إن الخطاب المسرحي جنس تعبيري يتصف بالطابع الجدلي المفتوح، والحوارية القائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعددة، تشكل بمجموعها نسيجاً فنياً متكاملاً هو الخطاب المسرحي، لا يصح النظر إليها بوصفها عناصر منفصلة متوازية، كما تفترض نظرية فاغنر في المسرح التركيبي الشامل[16]، بل بوصفها وحدات سيميائية ترتبط فيما بينها بعلاقات داخلية على مستوىٰ صوغها التخييلي وامتدادها الدلالي، فالنص، كما أسلفنا، تتخلَّله شخصيات متباينة الوعي، تشكِّل منظورات مستقلة، وأصوات خالصة (غيرية) لها منطقها الداخلي، ويفضي هذا التباين، أو التعدد الصوتي، إلى تجابه حواري، وتنافر اجتماعي، واشتباك ثقافي ـ معرفي، وتنوع في الأفعال ـ أو الأحداث ـ الدرامية، وتعدد أسلوبي، واختلاف سياقي.

وتكشف لنا المقاربة السيميائية لأداء الممثل عن مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والإيمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه. ويمكن اعتبار هذا الأداء، من منظور لساني، رسالة تصل إلى متلقيها عبر شفرة بوساطة قناة (الجسد والصوت)، كما يمكن اعتباره ممارسة جدلية كرنفالية، جدل وحوار يقام بين الجسد الحقيقي للمؤدي (خط الحضور)، والجسد الخيالي للشخصية (خط الغياب)[17] وهو، أي المؤدي (= الممثل)، يتصل بالمتلقي عبر إلقاء مسرحي متنوع في الطبقة والسرعة والقوة والتركيز والرنين، أي التقنيات التي يعتمدها فن الإلقاء. ومع ازدياد

عدد المؤدّين في العرض المسرحي، تغدو خشبة المسرح فضاءً لنغمات وطبقات وعلامات صوتية متباينة تدل على وجود تعددية في المشاعر والعواطف والأحاسيس (الحب، الحزن، الفرح، الفزع، الغيض، التوتر، القلق، الارتباك، . . . الخ).

وتنشأ عن هذا التنوع الإلقائي بنيتان صوتيتان: بنية تغاير (Contrast)، وبنية توافق (Harmonic)، لكل منهما حقلها الدلالي.

ويتضمّن أداء الممثل، بصورة متزامنة مع الإلقاء (= المستوىٰ السمعي) أنماطاً عديدة من العلامات الحركية (خطو، عبور، جلوس، نهوض، قفز، صعود، زحف، انحناء، إيماءات وإشارات الوجه والأطراف والرأس والكتف، وأشكال الشغل المختلفة التي يبتكرها الممثل، أو يطلبها المخرج لتوضيح المكان، أو العلاقات، أو للكشف عن الأفكار والمواقف والخواطر، أو لغرض التوكيد، أو لإسناد الكلام والفعل، أو لإضفاء صفات شخصية. . . الخ).

ويرىٰ بعض النقّاد المسرحيين أن تتابع الحركات وتنوعها يركب خطاباً يأتي بمثابة لغة، ويمكن ضبط وظائف هذا الخطاب ألسنيا بـ:

1 ـ الوظيفة المرجعية (الحركة تحيل إلى ظواهر في العالم المرجعي).

2 ـ الوظيفة التعبيرية (للحركة طاقة على التأثير لأنها تعبير عن خوالج الباث، أو المرسل).

3 ـ الوظيفة التنبيهية (الحركة طلب خفي أو معلن عن التواصل).

4 ـ الوظيفة الإنشائية (الحركة في علاقة مع الحركة فهي إيقاع عام، محور الرسالة المبثوثة، أو المرسلة).

5 ـ الوظيفة المعرفية (الحركة تأمر وتتوسّل).

6 ـ الوظيفة الماورا لغوية (الحركة تعليق على الحركة أو الكلمة)[18].

ويمكن اختصار هذه الوظائف الجاكوبسنية (نسبة إلى جاكوبسون)، وتجميعها حسب (أوستين)، والمنهج الإنجليزي السكسوني، في وظائف محورية ثلاث:

1 ـ وظيفة «تحدثية» (الحركة تقول شيئاً ما في العالم...).

2 ـ وظيفة «مقامية» أو تصويرية (تولد الحركة العواطف والتأثرات عند المتلقي).

3 ـ وظيفة «تحقيقية» أو إنجازية (الحركة مقولة فاعلة بقولها، أي أنها تأمر، تهدد، وتعِدُ)[19].

ويجب التوكيد على أن تتابع هذه الحركات حسب نسق معيَّن يقتضي عدم الإغفال عن «تزامنيتها» في العرض مع الحركات الأخرىٰ المتواجدة معها في اللحظة نفسها والمتأتية من بقية المؤدين: فكل لحظة مسرحية تمثل لوحة مرئية «فسيفسائية» متكونة من مجموع حركات الممثلين تسعىٰ إلى تحقيق سنفونية حركية[20].

ويصاحب الأداء الحركي للممثلين، عادة، أداء إيمائي يشكل منظومة علاماتية تحقق وظائف متباينة على غرار الوظائف اللغوية والحركية، بوصفها لغة إشارية ذات أنساق عديدة، وفقاً لمعايير تصنيفها، فهناك النسق الثلاثي وفقاً لعلاقة الدال بالمشار إليه، أو بين الصورة والموضوع: (إيماءات أيقونية، وامارية، ورمزية). وهناك نسق ثنائي يعتمد على وجود التعليل أو غيابه في تكوين الإيماءة وإرسالها(إيماءات طبيعية، واصطناعية).

وتتباين الفعالية السيميائية للعناصر الفنية التي يتشكّل منها العرض

المسرحي، تبعاً لرؤية المخرج، وطريقة الإخراج، والتقنيات التي يعتمدها، ومكان العرض، فالديكور، بوصفه دالاً بصرياً، يوحي بمدلولات عديدة، كالمكان الجغرافي (ميدان عام)، أو الاجتماعي (بيت، مقهىٰ، مصنع)، أو كليهما (شارع تطلُّ عليه عمارة سكنية). كما يمكن أن يدلَّ على الزمان، فالمعبد العراقي القديم علامة لمرحلة تاريخية معيَّنة (سومرية، أو بابلية، أو آشورية)، وسقف المنزل الذي يغطيه الجليد علامة لفصل الشتاء. وقد يكون الديكور علامة للجنسية، أو الوضع الاقتصادي، أو الديانة. . . الخ.

ويمثِّل الزي، شأنه شأن الديكور، مجموعة من العلامات، فهو قد يدلُّ على الانتماء إلى طبقة اجتماعية معيَّنة، أو جنسية معيَّنة، أو ديانة معيَّنة، كما يمكن أن يدلَّ على الوضع الاقتصادي، أو السن لمن يرتديه، وقد يدل على هذه الصفات كلها، أو بعضها، في آن واحد.

وتشكل العلامة العنصر الأساسي للخلية الفكرية أو الذهنية للزي المسرحي، فهو «لا يُعرض علينا لنشاهده فقط، بل يعرض علينا لنقرأه، إذ ينقل إلينا أفكاراً ومعارف ومشاعر»[21].

وللموسيقىٰ التي تصاحب العرض المسرحي وظائف سيميائية عديدة كتوكيد الحدث، أو الأحاسيس، أو تضخيمها، أو نفيها. وبوساطة الإيقاع واللحن تستطيع بعض أنواع الموسيقىٰ أن تخلق جو الأحداث، أو زمانها، أو مكانها. واختيار الآلة الموسيقية له قيمة سيميائية أيضاً، فهي توحي بالمكان، أو البيئة الاجتماعية، أو المرحلة التاريخية، أو الجو العام للعرض المسرحي. كما يمكن للموسيقى أن تقول ما يقوله النص، أو ما لا يقوله، أو ما يتناقض مع ما يقوله، إذ قد توحي بالرقة والحنان، في حين يتسم النص بالقسوة والعنف. وهكذا تغدو لغة إشارية ذات منحىٰ بوليفوني، تعمق التباين في وجهات النظر، أو المنظورات التي يحتويها الخطاب المسرحي.

وعلىٰ هذا النحو يمكن النظر إلى المؤثرات الموسيقية، والإضاءة، وعرض الصور والأفلام، ثابتة كانت أو متحركة، والمكياج والملحقات، أيضاً، بوصفها علامات تشتغل علىٰ مستوىٰ الزمان والمكان، وتوحي بمدلولات لا حصر لها، وفقاً لعمليتي الإرسال والتلقي.

ونخلص مما قلناه إلى أن الخطاب المسرحي بمكوناته الثلاثة (النص، التمثيل، الإخراج) خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وفني ومرجعي، وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها، أو متزامنة معها، أو متوالدة منها.

نماذج منتخبة

أشرنا إلى أن مراجعة المنجز المسرحي العالمي، قديمه وحديثه، تكشف لنا عن نماذج كثيرة من المسرحيات ذات البنية الحوارية، أو التعدد الصوتي، وقد انتخبنا، لتعزيز فرضيتنا، نموذجين: الأول (الكترا) لسوفوكليس من الدراما الإغريقية، والثاني (نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك من العصر الحديث.

1 ـ الكترا[22]

إن المتن الحكائي لهذا النص ـ حسب تعبير الشكلانيين الروس ـ أو قصته ـ حسب تعبير تودوروف ـ ونعني المادة الوقائعية الخام التي شكّل منها سوفوكليس حبكة المسرحية، مستمدة من سلسلة الأساطير الإغريقية الخاصة بحرب طروادة التي تضمّنتها ملحمة هوميروس، ولا سيما ذلك الجزء الذي يتعلّق بأسرة الملك (أجاممنون). وقد سبق سوفوكليس في استثمار هذه القصة كل من الشاعر (ستيسيخور)، الذي نظّمها في قصيدة كبيرة ذات ملامح دراماتيكية، واسخيلوس في ثلاثيته (الأورستية)، ويوربيديس في مسرحية (الكترا).

ويؤكد (ڤيتو باندولفي)، أن سوفوكليس قد استوحىٰ مسرحيته من (حاملات القرابين) ـ وهي الجزء الثاني من ثلاثية اسخيلوس ـ دون ريب[23].

وتقودنا قراءة النص إلى تشخيص مجموعة من مظاهر التعدد الصوتي نجملها في النقاط الآتية:

1 ـ استحضار صوت أبولون في حوار أورستس الذي يخاطب به المربي، بوصفه صوتاً يمثّل ذاتاً غيرية فاعلة، تمتلك منظوراً خاصاً خارج كيان شخصية أورستس، أو وعيه:

«لقد ذهبت استخير الوحي واستشيره كيف أثأر من قاتل أبي، فأجابني أبولون بهذا الجواب الذي ستسمعه: أمض وحدك في غير سلاح وفي غير جيش، وانفذ في فجاءة ومكر هذا الموت المشروع الذي كتب على يديك انفاذه» (ص 10 الكترا).

2 ـ استحضار صوت كلوتيمنسترا في حوار الكترا مع الجوقة، بوصفه صوتاً آخر أيضاً، كما في هذين المقطعين:

ـ **«تدعوني موضع بغضها ومرمىٰ انتقامها السماوي وتسألني: أأنت الوحيدة التي فقدت أباها؟ ألم يشعر غيرك من الناس ألماً وحزناً؟ ليهلكنك اليأس ولا أرقأت الهة الجحيم عبراتك»** (ص 18 الكترا).

ـ **«تبحث عني وتصيح بي: إذاً فهذا ما أعددت لي! هذا عملك أنت التي وضعت أورستس بنجوة من سلطاني حيث أخفيته! ثقي بأنك ستلقين على ذلك عقاباً عادلاً»** (ص 19 الكترا).

3 ـ اختلاف في وجهتي نظر الكترا وأختها كروسوتيميس، وتباين موقفيهما من خيانة أمهما. فالأولىٰ تبدو ساخطة ومتلّهفة لعودة أخيها أورستس، والأخذ بثأر أبيها المقتول على يد أمها وعشيقها ايجستوس،

في حين تبدو الثانية مستسلمة وراضخة بدعوىٰ أنها مضطرَّة.

«كروسوتيميس: ما هذه الصيحات التي أقبلت تدفعينها يا أختاه قريباً من البهو؟ ما بالك لا تتعلمين على مرِّ الزمن، إن عداوتك لا غناء فيها، وأنك تخطئين حين تستسلمين لها..

الكترا: ما أحقر ما تصنعين يا ابنة أجاممنون حين تنسين أباك ولا تفكرين إلاّ في أمرك. أراك تحاولين ردّي عما أريد. ألست تضيفين جبنك إلى شقائنا؟ إنك تظاهرين اللذين قتلا أباك، وأما أنا فلو أنهما منحاني ما تستمتعين به من امتياز فلن أستسلم لهما... (ص20، 21 الكترا).

إن كل شخصية من هاتين الشخصيتين، تمثل وعياً مستقلاً، أو أيديولوجية، تمتلك رؤية خاصة للعالم، بمعزل عن وعي المؤلف. وهذا التقابل بين الشخصيتين، على أساس التباين في الموقف إزاء قضية تخص مصير الأسرة، هو مقاربة درامية، أو تقنية تشخيصية، سبق أن لجأ إليها سوفوكليس في مسرحية أخرىٰ هي (أنتيكونا)، حينما تختلف الشقيقتان (أنتيكونا) و(اسمينا) حول دفن جثة شقيقهما تحدياً لكريون.

4 ـ إدراج قصة رؤية كلوتيمنسترا لزوجها أجاممنون، في حوار كروسوتيميس، نقلاً عن أناس سمعوها تنبىء بها إله الشمس (اليوس)، وهذا نصها:

«يقال إنها رأت أبانا قد صعد إلى الضوء وأقبل عليها، وإنه أخذ الصولجان الذي كان يحمله قديماً والذي يحمله الآن ايجستوس فغرسه في الموقد المقدس، وإن غصناً قوياً نشأ من هذا الصولجان فأظل أرض موكينا كلها» (ص 24 الكترا).

5 ـ تضمين أسطورة قديمة في حوار الجوقة مفادها أن بيلوبس جد أجاممنون سابق أحد ملوك اليونان فسبقه بحيلة من مرتيلوس سائق عجلة الملك. وكان الملك قد جعل الزواج بابنته مكافأة لمن يسبقه. فلما انتصر

بيلوبس تزوج ابنته وعاد بها إلى آسيا على عجلة مذهبة تطير بها في الجو خيل مجنَّحة، وكان معها مرتيلوس، فلما كانوا في بعض الطريق خيل إلى بيلوبس أن بين مرتيلوس وبين امرأته ريبة فألقاه في البحر، فلما أدرك الموت مرتيلوس دعا على بيلوبس وعلى امرأته فألمت النوائب بهذه الأسرة البائسة. (ص 27 الكترا).

6 ـ إدراج قصة عن أجاممنون في حوار الكترا، سمعتها من ارتيميس، ترويها لأمها كلوتيمنسترا:

«حدثت أن أبي حين كان يلهو في غابة مقدَّسة من غابات الآلهة طارد وعلاً أرقش طويل القرنين، ثم أصابه فقتله، وأسكره النصر فنطق بما لا يحسن النطق به. سخطت لذلك ابنة لاتونا وحبست اليونان على الساحل حتىٰ ضحى لها أبي بابنته وفلذة كبده ندماً واستغفاراً» (ص 29 الكترا).

7 ـ إشارة الجوقة في حوارها مع الكترا إلى قصة الملك أنفأروس (بطل من أبطال ارجوس) الذي قضى عليه الموت في سبيل عقد من الذهب بخيانة امرأته. (ص 40 الكترا).

8 ـ تضمين مفترض لأصوات بعض الناس، في حوار الكترا مع شقيقتها، تفصح عن وجهات نظر مستقلة، تجاه موقف الشقيقتين من مقتل أبيهما وخيانة أمهما، فضلاً عن كونها إشارة إلى ذوات غيرية فاعلة تمتلك وجودها الموضوعي، وقيمتها الدلالية الكاملة خارج وعي الشخصية المتكلمة.

«سيقول بعض الناس لبعض إذا رأونا: «أنظروا أيها الأصدقاء إلى هاتين الأختين لقد أنقذتا بيتهما. لم يمنعهما من ذلك ما كان لعدوهما من قوة وثراء، بل عرّضتا حياتهما للخطر وأنزلتا على عدوهما الموت، فلنحبهما ولنختصهما بالكرامة والإجلال، ولنعلن في الأعياد، وفي المحافل العامة إكبارنا لشجاعتهما وإقدامهما» (ص 45 الكترا).

ويضاف إلى هذه المظاهر البوليفونية في النص ذلك التباين الواضح في أبعاد الشخصيات الدرامية المشتركة في الحدث، واختلاف بعضها عن بعض على مستويات عدة، وتحررها من رقابة المؤلف في الحركة داخل فضاء النص.

2 ـ نحن والولايات المتحدة US[24].

لا تتمثّل ظاهرة التعدد الصوتي في هذه التجربة المسرحية، التي تتناول الحرب في ڤيتنام، بما ينطوي عليه النص، أو بنيته الداخلية من مظاهر بوليفونية فحسب، بل بطريقة كتابته وعرضه أيضاً، فهي ثمرة جهد جماعي أسهم فيه، إلى جانب بروك، فريق من الكتَّاب هم: تشارلس وود، أندريان ميتشيل، ألبرت هنت، ريفز بييت، ودينيس كانان. أما فريق العرض فقد تألف من فنانين ينتمون إلى جنسيات مختلفة، من بينهم المخرج البولوني كروتوفسكي.

لقد قامت هذه التجربة «على جمع المختلط معاً، ووضع المختلف جنباً إلى جنب حتىٰ تحدث تلك «اللحظة» التي يبحث عنها بروك، والتي يعتقد أنه قد اقتنصها في لحظة الصمت التي تعقب نهاية الحرب» (ص 24 US). كما أنها ارتبطت بعلاقات تناصية (= حوارية) مع روافد عديدة من تجارب المسرح العالمي: تجارب جون ليتلوود في التأليف الجماعي، وتجارب المسرح الحي، ومسرح الواقعة، وتجارب كروتوفسكي ومعمله المسرحي، وتجارب بيتر فايس ومسرحه التسجيلي (ص 9 US).

وتكشف قراءة النص عن مظاهر متعددة ومتنوّعة للمستوىٰ البوليفوني فيه، يمكن تصنيفها إلى أجناس تعبيرية، وخطابات غير أدبية وتعدد لساني وأجناسي، وتباين في المنظورات، أو وجهات النظر، واستحضار شخصيات وملفوظات غيرية. ولكي نقف على هذه المظاهر بصورة تفصيلية سنلجأ إلى تناول كل صنف على حدة.

1 ـ الأجناس التعبيرية

تتخلل النص أغان، وأساطير، وحكايات، وقصائد، وأمثلة شعبية، تتداخل ضمن تأليف سيمفوني درامي متكامل، وتندمج في وحدة تركيبية متماسكة مع المظاهر الحوارية الأخرىٰ، ويُجسد بعض هذه الأجناس التعبيرية المنظور الأمريكي في الصراع، في حين يجسد بعضها الآخر المنظور الڤيتنامي. ومن تلك الأغاني: أغنية (الطريق الأول):

«الأنهار والجسور

طول الأراضي وعرضها

سلاسل الجبال، المدن الكبيرة والصغيرة

كل البلاد في أيدي الشعب

فلنحرق كل أوراق آلامنا القديمة» (ص US 21)

(أغنية ڤيتنامية)

وأغنية (اصرع الفيت كونج).

«أجوب الدلتا كلها وأهزها

من الساحل حتىٰ الساحل

أجعلهم يزحفون بحثاً عن مأوىٰ..

أجعلهم يحترقون كالخبز المقدّد..

والرئيس قال لي:

هذا لن يستغرق وقتاً طويلاً...

لكنني أعرف أنني في الجنة

ما دمت أصرع الفيت ـ كونج» (ص US 40).

(أغنية ڤيتنامية)

وعلى هذا النحو تفصح الأغاني الأخرىٰ (الديوان، والتصعيد، وإلى من يهمه الأمر، ووردة سايغون، وأية شكاوى؟) عن رؤية كل من المقاومة الفيتنامية، والغزاة الأمريكان، وصراعهما، وتباين موقفهما الأيديولوجي.

ومن الأساطير التي يوظفها النص أسطورة عن ميلاد ڤيتنام بعنوان (الملك التنين، والملكة الجنية)، تنص على «**أن الملك التنين والملكة الجنية التقيا ذات ليلة قبل آلاف السنين، وكان لهما مائة طفل، كل إصبع يرمز لعشرة أطفال، لكن التنين والجنية اختلفا فانفصلا على غضب وتهديد عنيفين. صحب خمسون من الأطفال أمهم متراجعين نحو الجبال، وصحب الخمسون الآخرون أباهم متجهين نحو البحر، وشعب ڤيتنام سليل هؤلاء الأخوة والأخوات المنقسمين**» (ص 17، 18 US).

ومن الحكايات يقتبس النص حكاية حافلة بالبطولة، من تاريخ ڤيتنام النضالي، مفادها أن «**شقيقتين شابتين ترملتا بعد الغزو الصيني فقادتا جيشاً استطاع طرد الغزاة من بلادهما. . .**» (ص 19 US).

ومن الشعر يوظف النص قصيدتين، الأولىٰ بعنوان (بكائية زوجة الجندي)، تبدأ بالمقطع الآتي:

«**كان الماء صافياً ورائعاً كالربيع**

يجري تحت الجسر

والطريق القريب تغطيه الأعشاب النضرة

وأنا أتبعك بقلب مثقل يا زوجي وحبيبي» (ص 28 US).

والقصيدة الثانية عن الأمريكي (باري بوندوس)، أو القمر الطالع فوق منيسوتا. وأخيراً يقتبس النص من الأمثلة الشعبية الڤيتنامية المثل الآتي:

«في معركة تدور بين حشرة وعربة، من الذي يظن أن العربة، لا الحشرة، هي التي تتحطَّم؟..» (ص US 19).

ومن الواضح أن هذه الأجناس التعبيرية كلها التي تشكل منحى حوارياً في بنية النص، تؤلف خطابات غيرية مفعمة بدلالات، ووجهات نظر مؤوَّلة تخدم نوايا منتجي النص، وتعمّق مقاصدهم.

2 ـ الخطابات غير الأدبية

يستحضر النص في بنيته الحوارية خطابات غير أدبية تتألف من أرقام، وإحصاءات جغرافية، ووثائق تاريخية وسياسية، وبرقيات، وتقارير صحفية تهدف إلى إظهار خلفيات الصراع، والدوافع والنزعات المتحكمة بالاحتلال، والحرب، والمقاومة. وهذه بعض النماذج من تلك الخطابات:

* «جليندا: جغرافية ڤيتنام، ظلت ڤيتنام دائماً محاطة بأعداء أقوياء: إلى الغرب لاوس وكمبوديا، إلى الجنوب والشرق بحر الصين الجنوبي يغص بالقراصنة، وإلى الشمال جحافل الصينيين. اليوم يبلغ تعداد شعب ڤيتنام 32 مليون نسمة يعيش 15,7 مليون في الشمال و16,5 مليون في الجنوب» (ص US 18).

* «جليندا: ديان ـ بيان ـ فو معركة لا تنسى. استخدمت أعداد كبيرة من الدراجات المسلَّحة ـ من طراز بيجو ـ كي تحمل الأرز والذخائر عبر مئات الأميال في الغابات لتموين الفيت منه، وبعد ثلاثة أشهر من الحصار وخمسة وخمسين يوماً من قتال ارتفع علم الفيت منه الأحمر ذو النجمة الصفراء فوق مقر قيادة الفرنسيين. فر ثلاثة وسبعون جندياً فرنسياً، وقتل ألفان، وبقي على قيد الحياة عدد قليل من العشرة آلاف الذين وقعوا في الأسر» (ص US 25).

* «مارجي: تاريخ القهر الفرنسي هو بعينه تاريخ المقاومة الڤيتنامية، في 1930 قام تمرد عنيف سحقته القوات والطائرات الفرنسية. في نفس السنة تكوّن الحزب الشيوعي في الهند الصينية. وفي 1945 اندفعت المقاومة السرية أخيراً في ثورة أغسطس الظافرة تحت قيادة، وحكمة الرئيس الأول لجمهوريتنا.. هوشي منه» (ص 20 US).

* «بادي: «خُلق كل الناس متساوين، وقد وهبهم خالقهم حقوقاً لا يمكن أن ينتزعها منهم أحد، من هذه الحقوق الحياة والحرية والبحث عن السعادة» جاءت هذه العبارة الخالدة في إعلان استقلال الولايات المتحدة سنة 1776...» (ص 23 US).

* «جليندا: أبرقنا للشمال: «اكتملت الثورة في كل الأقاليم الواحد والعشرين..» وردت هانوي: «احتفالات الاستقلال يوم 2 سبتمبر» (ص 23 US).

* مقطع من تقرير صحفي: «لقد قيل مراراً ـ وهذا صحيح ـ إن ڤيتنام ليس فيها فقط 43 لوناً مختلفاً من ألوان الحرب، بعدد أقاليمها، بل فيها 240 لوناً مختلفاً بعدد مناطقها، فثمة لون مختلف من ألوان الحرب في كل منطقة داخل الاقليم الواحد، استطعت أن أعرف هذا وأنا في مكاني خلال إقامتي في نيه ـ دنة.. في فو ـ هاي وهي قرية لصيد الأسماك، تضم ثلاثة مزارع صغيرة، قمت بزيارتها». (ص 46 US).

* «مورجان: إن الكونجرس يقر ويوافق على تصميم الرئيس بوصفه القائد الأعلى على اتخاذ ما يراه من الإجراءات لصد أيّة هجمات مسلّحة على قوات الولايات المتحدة» (ص 62 US).

* إيان: لن ننسحب لا علناً ولا في ظل إتفاقية بلا معنىٰ.

بادي: يمكن تلخيص مطالبنا في نقاط أربع: السلام ـ الاستقلال ـ الحياد ـ الديمقراطية.

مايك: ستتوقف الغارات الجوية فوق ڤيتنام الشمالية ظهر يوم الأربعاء 12 مايو 1965. إن حكومة الولايات المتحدة وهي تتخذ هذا القرار تضع في اعتبارها الاقتراحات التي ترددت كثيراً بأنه لن يكون ثمة تقدم حقيقي نحو السلام طالما ظلّت الغارات الجوية دائرة فوق ڤيتنام الشمالية» (ص 63 US).

* مقطع من كلام للرئيس الأمريكي جونسون: «إذا وافق قادة ڤيتنام الشمالية فقط على أن يقولوا لنا أين ومتىٰ يرون أن يسألونا مباشرة ما يمكن عمله من أجل إحلال السلام في ڤيتنام الجنوبية، فسيكون معي أقرب مستشاريي وأكثرهم محلاً للثقة خلال عدة ساعات. وحتىٰ ذلك الحين فإن غارات الولايات المتحدة ستظل مستمرة لتشكّل عبئاً متزايداً عليهم» (ص 66 US).

3 ـ التعدد اللساني والأجناسي

بالرغم من أن النص مكتوب باللغة الإنجليزية، فإنه يتضمن، في بعض أجزائه، حوارات باللغة الڤيتنامية، كما في المقطع الآتي: «يتجمَّع الممثلون حول عربة هوج كما لو كانوا جمهور المشاهدين، يخبط هوج بضع خبطات داعياً إلى الصمت ليعلن تاريخ ڤيتنام بالفيتنامية. سيعلن كل فقرة بالفيتنامية وتتولىٰ الفتيات التعليق في مكبرات الصوت. . .» (ص 17 US).

ولأن الفعل الدرامي في النص يدور حول صراع كبير تشترك فيه أطراف دولية عديدة، فإن النص ينطوي على شخصيات من أجناس متباينة تمثل تلك الأطراف (ڤيتنامية، وأمريكية، وفرنسية، وإنجليزية، وإسبانية)، إضافة إلى شخصيات صحفية من أجناس أخرىٰ.

4 ـ التباين في وجهات النظر

يحمل النص وجهات نظر متباينة تفصح عنها، أو توحي بها الشخصيات في رؤيتها للصراع الدائر بين أطراف النزاع وللقوىٰ المساهمة فيه، وأهدافه، ويعزز هذا التباين المنظوري المنحىٰ الحواري للنص. وفيما يأتي جدول بنماذج من المقاطع التي تشير إلى ذلك.

وجهة نظر	وجهة نظر مضادة لها
أورسولا: بتدبير من المعتدين في هانوي وضد اتفاقية جنيف بدأت عناصر كثيرة من المخربين تتسرَّب من الشمال إلى دولة ڤيتنام المستقلة، ولمواجهة هؤلاء أرسلت الولايات المتحدة الخبراء العسكريين إلى الجنوب. (ص 27 US).	جليندا: لم يستسلم شعب ڤيتنام لعدوان الأمريكيين. في 1964 استطاع 65 ألفاً من القوات يساندهم مائة ألف من رجال العصابات غير النظاميين و10 آلاف متطوع من الشمال أن يحملوا راية المقاومة إلى ضواحي سايجون نفسها. (ص 27 US).
جليندا: نحن في سايجون لدينا الأسباب التي تبعث على الفخر بشوارعها النظيفة وميادينها المنسَّقة. (ص 17 US).	مايك: سايجون هي المدينة الوحيدة في العالم التي تتجمع فيها النفايات على نواصي الشوارع ويحترق فيها الإنسان. (ص 16 US).
جون: أنا أقول بصفتي واحداً من كبار القادة ان هذه الحرب مثل لعبة القط والفأر. وهدفنا هو أن نقتل العدو ونوقع به أقصىٰ خسارة ممكنة. (ص 30 US).	مورجان: أنا الآن في الثامنة والثلاثين قضيت منها عشرين عاماً في خدمة الجيش.. والآن أريد أن أزوغ منه (طظ)، عشرون عاماً ظللت أعتقد أن الجيش يمكن أن يكون مستقبلي. (ص 30 US).

مارك: هذه حرب العقل.. أول حرب مثقّفة، حرب يديرها خبراء الإحصاء والطبيعة والاقتصاد، والطب العقلي، والتاريخ، والرياضة. حرب يديرها الخبراء في كل شيء. (ص 83 US).	مايك: الحرب في فيتنام لا يقتصر دمارها على الناس والممتلكات والإتزان والعقل والمُثل، بل هي تدمر أيضاً القدرة على الحكم. (ص 47 US).
صحفي: قبل أن آتي إلى هنا كنت أعتقد أن على الأمريكيين أن يرحلوا. أما الآن وأنا هنا فأعتقد أنهم يجب أن يظلوا فيها. (ص 47 US).	صحفي: قبل أن آتي إلى هنا كنت أعتقد أن على الأمريكيين أن يبقوا فيها، الآن وأنا هنا أعتقد أنهم يجب أن يرحلوا عنها. (ص 47 US).

وكما أشرنا قبلاً، فإن وجهات النظر التي تتضمنها هذه المقاطع الحوارية، تمتلك منطقها الداخلي، وتنتمي إلى الشخصيات المشتركة في الحدث الدرامي مباشرة، وهي تكشف عن أشكال من الوعي مختلفة ومتضادة ومتصارعة، وذات حضور متجاور.

5 ـ استحضار شخصيات، وملفوظات غيرية

إن الشخصيات الدائمة الحضور في فضاء هذا النص (= جماعة الممثلين)، والتي تحمل أسماءً محددة مثل: مايك، كليفورد، جليندا، مارك، أورسولا.. الخ، لا تمثّل نفسها بوصفها شخصيات درامية ثابتة، بل بوصفها شخصيات متحولة (أقنعة) تعرض علينا شخصيات غيرية (تخص الغير)، عبر لعبة مسرحية مستمرة تقوم على تبادل الأدوار، أو استحضار شخصيات تنتمي إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، أو ترديد خطاباتها وألفاظها، نصاً، توكيداً لاستقلالية أصواتها، بوصفها ذوات فاعلة، كما في الأمثلة الآتية:

* كليفورد يستحضر شخصية ملك ڤيتنام: **«كنا قد قررنا التنازل عن العرش، وتسليم الحكم للحكومة الجمهورية الديمقراطية، ولدىٰ تنازلنا عن العرش كانت لنا ثلاث رغبات أعلناها: . . . .**

ولن نسمح لأحد بأن يسيء استغلال اسمنا، أو اسم عائلتنا الملكية كي يبذر بذور الشقاق بيننا وبين مواطنينا، عاشت ڤيتنام مستقلة، عاشت الجمهورية الديمقراطية» (ص 22 US).

* بادي يستحضر شخصية رئيس جمهورية ڤيتنام: **«ما أشد غرابة الحياة! حين كنت سجيناً في الصين كانوا يسمحون لي بخمس عشرة دقيقة في الصباح ومثلها في المساء لنزهتي اليومية. . .»** (ص 24 US).

* إيان يستحضر نص كلام أحد المتظاهرين ضد الحرب داخل أمريكا: **«نظر إلينا مشفقاً وقال: أنا لا أحب لكم يا أولاد أن تذهبوا لڤيتنام»** (ص 31 US).

* بادي يستحضر نص كلام رقيب من القوات الخاصة: **«يا إلهي. . هذه البلاد كانت بحاجة إلى شيء واحد: أن ينتخب باري جولد ووتر رئيساً للجمهورية في عام 1964. . .»** (ص 32 US).

* بادي ينقل تصريحاً لجنرال: «تصريح للجنرال ويستمورلاند. . أنقله عنه بالنص: **قد تحدث بعض الكوارث كأن يقتل أو يجرح مدني بريء أو يتهدم مبنى، هذا يحدث كثيراً، لكننا حساسون جداً بإزاء مثل هذه الحوادث ولا نريد المزيد منها. . .** (ص 55 US).

* هوج يستحضر شخصية مواطن ياباني: **«أنا مواطن متواضع من طوكيو باليابان، غير متعلم، وغير معروف، امرأتي تقول عني أنني مخبول. أفكاري عن سلام العالم تأتيني وأنا أصيد السمك. . .»**. (ص 84 US).

إن هذه المظاهر البوليفونية التي رصدناها في خمس نقاط، عبر قراءة استكشافية لنص مسرحية(نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك، ليست هي المظاهر الوحيدة التي صاغت لهذا الخطاب المسرحي منحاه الحواري، أو تعدديته الصوتية، بل ثمة الكثير من المظاهر الأخرىٰ التي يمكن تلمسها، وقد تكتشف قراءة أخرىٰ لباحث أو دارس آخر ما هو أصدق تمثيلاً للمستوىٰ البوليفوني في هذا الخطاب، أو على العكس من ذلك، أي ما يؤكد مونولوجيته!

الإحالات:

(1) محمد برادة، مقدِّمة لكتاب ميخائيل باختين (الخطاب الروائي)، (الرباط: دار الأمان، ط 2، 1987) ص 11.

(2) باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة الدكتور جميل نصيف، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص 60.

(3) فاضل ثامر، الصوت الآخر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992) ص 20.

(4) باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص 10، 11.

(5) نقلاً عن: سيزا قاسم، بناء الرواية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984) ص 135، 136.

(6) ينظر: فاضل ثامر، المرجع نفسه، ص 36.

(7) باختين، الخطاب الروائي، ص 45.

(8) المرجع نفسه، ص 59، 60.

(9) باخيتن، قضايا الفن الإبداعي. . .، ص 50.

(10) المرجع نفسه والصفحة.

(11) المرجع نفسه، ص 48، 49.

(12) المرجع نفسه، ص 50.

(13) باختين، الخطاب الروائي، ص 141.

(14) رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة الدكتورة سهىٰ بشور (دمشق: منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1987) ص 60.

(15) المرجع نفسه، ص 59.

(16) تدَّعي هذه النظرية، بشكل غير مباشر، أن الخطاب المسرحي لا يستطيع أن يكون بذاته، فناً موجوداً متكاملاً، بل يوجد بكونه مظهراً تركيبياً من فنون عدة

(نص، موسيقى، ممثل، مشهد، أثاث، ملحقات، إضاءة) تُدرس منفصلة بصورة متزامنة. ينظر: جيندريك هونزل: «ديناميكية الإشارة في المسرح، ترجمة د. أدميركورية، الحياة المسرحية، (دمشق) العدد 28، 29، (1987)، ص 38.

(17) محمد مؤمن، «نحو مقاربة علامتية لأداء الممثل المسرحي»، فضاءات (تونس)، العدد 7/ 8 (1986)، ص 10، 11.

(18) المرجع نفسه، ص 14.

(19) (20) المرجع نفسه والصفحة.

(21) رولان بارت، المرجع نفسه، ص 53.

(22) سوفوكليس من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة طه حسين (القاهرة: دار المعارف بمصر، د. ت).

(23) فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، جـ 1، ترجمة الأب الياس زحلاوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979) ص 159.

(24) بيتر بروك، نحن الولايات المتحدة، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة: سلسلة روايات الهلال، د. ت).

شعرية ما وراء المسرح
غواية المتخيل المسرحي لذاته

ينـدرج مصطلح (ما وراء المسرح)، ضمن المصطلحات النقدية الإشكالية على المستوى الدلالي، وعلى مستوىٰ الترجمة، فهو يستخدم مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Metatheatre) على قياس ما وراء الطبيعة (Metaphesicse) الذي استقر تداوله في اللغة العربية. وتعزىٰ الإشكالية إلى «السابقة اللغوية (Meta) التي تعد لبساً كبيراً عند ترجمتها إلى اللغة العربية»[1]. ولذلك يمكننا أن نضع مقابلات عديدة لمصطلح الـ (Metatheatre)، إضافة إلى (ما وراء المسرح)، كالمسرح الواصف، والمسرح الشارح، والمسرح الممسرح، والمسرح الانعكاسي، على غرار ما وضع من مقابلات لمصطلح الـ (Metalanguage) ـ ما وراء اللغة ـ، والـ (Metafiction) ـ ما وراء الرواية ـ، والـ (Metacriticism) ما وراء النقد، أو نقد النقد.

وبإزاء عدم استقرار المقابل العربي للمصطلح، فإنني سأسمح لنفسي باستخدام لفظة (ما وراء المسرح)، حيناً، و(المسرح الإنعكاسي) حيناً آخر حسبما يتطلبه السياق في هذه المقالة.

يمكن تعريف (ما وراء المسرح) بأنه تشكيل، أو خطاب مسرحي (سمعي وبصري، لغوي وحركي) يحيل المتلقي إلى نسق اللعبة المسرحية ذاتها، لا إلى تصور خاص عن طبيعة الواقع الحيوي (= المرجع)، أو إلى أية تصورات ميتافيزيقية[2]. ويشترك هذا اللون من المسرح مع (ما وراء النقد) في اعترافه الصريح بأن الخطاب المسرحي هو خطاب مصطنع وليس طبيعياً، وينبه المتلقي إلى آلياته الفنية، بدلاً من أن يخفيها خلف قناع من الطبيعية لتخدم هدفاً أيديولوجياً محدداً من خلال الشفرة المسرحية المقنعة[3]. وتتحدد شعرية (ما وراء المسرح) بالأسس الآتية:

1 ـ إن الخطاب المسرحي ـ الانعكاسي ـ هو في حقيقة الأمر رسالة موجهة مقصودة، أي شفرة تشير في ثناياها إلى إطار التفسير، حيث يسعىٰ أسلوبه إلى تفكيك العملية المسرحية، وكشف حقيقتها للمتلقي بوصفها «أسطورة» بالمعنىٰ الذي يستخدمه رولان بارت، أي مجموعة من العناصر الواقعية تم انتظامها في لغة مجتمع معين فاكتسبت معاني لا تتصل بها بصورة طبيعية، بل تخدم أغراضاً أخرىٰ تتصل بأيديولوجية هذا المجتمع.

2 ـ إن الخطاب المسرحي ـ الانعكاسي ـ يُعنىٰ أساساً بعملية تكوين الدلالة، وآلية تشكيل الرسالة من خلال ما يظهر في النص، أو العرض من التعليقات، أو الحيل، أو التشكيلات التي توجه القارىء أو المتلقي صراحةً إلى الإطار الذي يجب أن يقرأ من خلاله ما يحدث أمامه.

3 ـ إن الخطاب المسرحي ـ الانعكاسي ـ هو تحطيم للفكرة الكهنوتية الكلاسيكية عن المسرح، وتحويله إلى ممارسة، أو براكسيس (النشاط المادي والإنتاجي والاستهلاكي للإنسان وعلاقاته بالبشر الآخرين).

ولا شك في أن هذا النمط المسرحي حين يعترف بحقيقته خطاباً مسرحياً يصبح نشاطاً معرفياً نتعرف على أنفسنا وعالمنا من خلاله، كما

يحدث في لعب الأطفال الذي أثبتت الدراسات النفسية ضرورته الحيوية كنشاط معرفي[4].

وفي ضوء ما تقدم نستطيع أن نقرر وجود صنفين، أو لونين من المسرحيات الانعكاسية:

1 ـ المسرحية التي تتمرأىٰ بشكل نرجسي في ذاتها، أي التي تتخذ موضوع المسرح ذاته مادة للفعل الدرامي، فتعنىٰ مثلاً، بتفكيك نص مسرحي معين من خلال توظيف الحبكة لمواجهة أحد عناصر بنائه الدرامي، أو كلها، أو استحضار مؤلفه وزجه في صراع مع شخصياته(دزدمونة حبيبتي ـ مثلاً ـ التي يستحضر فيها سعدون العبيدي شخصية شكسبير ويزجه في صراع مع عطيل بطل المسرحية)، أو إنها تركز على عملية الخلق المسرحي بشكل عام، أو على قضية واحدة من قضايا المسرح، كالعلاقة بين الممثل والمخرج، والممثل والنص، والمؤلف والنص، والمؤلف والمخرج، والممثل والمؤلف، والمتلقي والعرض، (كما في مسرحية «كاوة دلدار»، لمحيي الدين زنكنه، التي يصور فيها صراعاً بين مؤلف ومخرج بسبب تشويه الثاني لنص الأول. وكذلك الصراع الذي ينشب بين توني ـ ممثل شخصية كاسيو ـ وسامي اوثيللو ـ ممثل شخصية عطيل ـ في مسرحية (طموح) لمنير عبد الأمير).

2 ـ المسرحية التي تؤكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبة، وتكسر حالة الإيهام، وتلغي مظاهر التماهي بين الممثل والشخصية، وتنبه المتلقي إلى آليات الخطاب المسرحي، بدلاً من أن تخفيها، وتجعله يدرك أنه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً، وتمنعه من تقمص الشخوص والتوحد معها، وتتمرد على النظام المسرحي السائد.. معتمدة في احداث ذلك ـ أساساً ـ على مبدأ التغريب البرشتي المعروف (مسرحية الخرابة ـ مثلاً ـ ليوسف العاني، التي تنبه المتلقي، ابتداءً من دخوله عبر بوابة المسرح الخارجية مروراً بصالة الانتظار، أنه سيشاهد مسرحية، من خلال معرض للصور

الفوتوغرافية وملصقات جدارية كتبت تحتها أجزاء من حوار المسرحية، فضلا عن معروضات أخرىٰ تمتد إلى صالة العرض، وتشمل الستارة، على شكل سلايدات أو أفلام تعبر عما سيدور في المسرح من أحداث، أو عما سيجده المتلقي في العرض المسرحي، إضافة إلى أن المسرحية ذاتها تستمر إلى النهاية في تناول موضوع التمثيل ومشكلة الحائط الرابع ـ الوهم المسرحي ـ وضرورة الغائه).

وإذا كان التنظير النقدي لـ (ما وراء المسرح) حديث نسبياً، إذ لم يظهر إلاً في ستينات هذا القرن مع ظهور التيارات النقدية الحديثة، فإن المسرحية الانعكاسية ظهرت منذ بداية تاريخ المسرح في المسرحيات الساتيرية الساخرة التي كانت تعقب العروض التراجيدية في المسرح اليوناني، وازدهرت في العصر الإليزابيثي الذي لا تكاد تخلو واحدة من مسرحياته الكوميدية، بل والتراجيدية احياناً، من عناصر أو علامات مسرحية انعكاسية.

ولعل خير من عبّر عن هذا المفهوم للمسرح هو المخرج الروسي (افراينوف) الذي جاء في بداية هذا القرن، بنظرية (المسرح الممسرح) معلناً ثورته على التقاليد المسرحية الكلاسيكية، والطبيعية، والواقعية التي ارست الإيهام المسرحي ودعمته، بقوله: «إن المسرح ليس معبداً، أو مدرسة، أو مرآة، أو منبراً، أو قاعة درس، المسرح هو مسرح فقط. . لا غير»(5).

وكان المسرح، بالنسبة لافراينوف، نوعاً من أنواع اللعب، أو هو بمعنىٰ آخر حقيقة كاذبة (مصطنعة). وقد قال في هذا الصدد: «المسرح كمؤسسة ثقافية دائمة، يقوم على غريزة حب اللعبة، ولا يقوم على أساس من الدين، أو الرقص، أو علم الجمال، أو اية عواطف اخرىٰ. . .»(6). واعتماداً على هذه النظرية وظّف إفراينوف المسرح ليقدم لمتلقيه مناقشات ساخرة للحظة (= الفترة) المسرحية والحضارية التي عاصرها، وله عروض

مسرحية عديدة في هذا الاتجاه منها عرض (الحائط الرابع)، الذي يسخر فيه سخرية مُرَّة من المسرح الطبيعي، وآخر تناول فيه ـ في فصول أربعة منفصلة ـ أربع مقاربات سابقة لمسرحية جوجول (المفتش العام): المقاربة التقليدية، ومنهج استانسلافسكي، وأسلوب راينهاردت، وأخيراً اتجاه جوردون كريج الرمزي[7].

وعمقت الاتجاهات «اللاايهامية» في المسرح، بعد إفراينوف، المنحىٰ الانعكاسي بشكل منهجي يقوم على استراتيجيات فنية وموضوعاتية (ثيماتية) ملموسة. ويمثل (بيرانديللو) في ثلاثيته الشهيرة (المسرح داخل المسرح: ست شخصيات تبحث عن مؤلف، وكل شيخ له طريقة، والليلة نرتجل) أبرز تجربة في إطار اللون الأول من لوني ما وراء لمسرح. إذ تصور المسرحية الأولىٰ الصراع بين الشخصيات الوهمية والممثلين الذين يؤدون أدوارها. وتصور الثانية الصراع بين الشخصيات على خشبة المسرح، والشخصيات الحقيقية التي كانت أساساً لها. أما المسرحية الثالثة فتصور الصراع بين الممثلين الذين يريدون أن يعيشوا أدوارهم، والمخرج الذي يقاطعهم باستمرار.

وقد فكك بيرانديللو، من خلال هذه الثلاثية، واقع خشبة المسرح، وسبر غور العلاقات المتشابكة بين المسرح والواقع نفسه، محاولاً أن يصوغ من التقنيات المسرحية القديمة ـ الارتجال ـ مسرحاً جديداً، ويقضي على المقاربات التقليدية، وعناصر الإيهام المسرحي بتجاوز الحواجز التي تفصل الفن عن الحياة.

في هذه المسرحيات نجد أن أوهام المسرح الواقعي ـ حيث يتظاهر الممثلون أنهم شخصيات حقيقية، وتؤخذ المناظر المسرحية على أنها فضاءات حقيقة ـ هذه الأوهام لم يعد لها مكان، فقد أصبحت خشبة المسرح خشبة مسرح، والممثلون ممثلين، وحتىٰ المتلقي الذي كان من قبل صامتاً ونصف خفي، وهو معلق في حالة عدم التصديق، أدخل إلى

الفعل، وأصبح ذا شأن في السياق المسرحي. أما عن الحائط الرابع فقد تحطم هذا الوهم تماماً. فما من شيء يفصل المتلقي عن خشبة المسرح سوىٰ المكان، وحتىٰ هذا المكان يتبخر من حين لآخر عندما ينزل الممثلون إلى المتلقين. ويصعد المتلقون إلى المسرح(8).

ويمثل اتجاه برشت، المعروف بالمسرح الملحمي، اللون الثاني من المسرح الانعكاسي، فهو، على عكس المسرح الطبيعي، أو الأرسطي، يقوم على استراتيجية (المسافة/ البعد) التي لا تستهلك المتلقي ولا تدمجه في العرض، بل تحتفظ له ببعد قليل يسمح له باتخاذ موقف نقدي مما يراه. ويعتمد في تحقيق هذه الاستراتيجية على عنصرين، أو تقنيتين أساسيتين، الأولىٰ: تقنية «التغريب» التي تجعل المتلقي يدرك أنه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً، وتلغي الأسلوب الإيهامي «المغناطيسي» للتمثيل، وتحرر خشبة المسرح من كل ما هو سحري، وتطرح جانباً ذلك التصور حول الجدار الرابع الذي يزعم أنه يفصل بين المتلقين وفضاء العرض. والتقنية الثانية: السرد على لسان الراوي، أي ان العرض المسرحي لا يوهم المتلقي بوجود أحداث تجري فعلاً على الخشبة لحظة التلقين، أو المشاهدة، بل على تذكيرهم بأنهم يشاهدون تمثيلاً يسرد (= يروي) أحداثاً وقعت في زمن سابق.

ومن خلال هاتين التقنيتين تتأكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبةً، وتلغي مظاهر «التقمص» و«التماهي» «والمماثلة» بين ما هو حقيقي، وما هو فني، ويبرز الخطاب المسرحي منعكساً، بشكل نرجسي، في مرآة نفسه، منبهاً المتلقي إلى آلياته الفنية (= عناصره المسرحية) التي تحفظ له كيانه الخاص بوصفه مسرحاً، لا شيء آخر.

الإحالات:

(1) فاضل ثامر، «ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية»، جريدة القادسية (بغداد) 12 آب 1991.

(2) د. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص 189.

(3) المرجع نفسه. ص 190.

(4) نفسه، ص 190، 191.

(5) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1979)، ص 185.

(6) نفسه، ص 225.

(7) نفسه، ص 226.

(8) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، د ت)، ص 275.

شعرية التشخيص في المتخيَّل المسرحي

تقدمة

يُعنىٰ هذا البحث بدراسة خلق الشخصية في المتخيَّل المسرحي بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر البناء الدرامي. ويسعىٰ إلى بلورة تصور معرفي (ابستمولوجي Epistemology) بشأن أهمية الشخصية الدرامية، أو استراتجيتها، وإعطائها الامتياز الذي يؤهلها لأن تتقدم على عنصر الحبكة، أو العقدة الذي دفعته الرؤية الأرسطية إلى المقدمة، من دون مسوغ منطقي.

ويحاول البحث في سياق توكيد فرضيته، أو رؤيته المغايرة لرؤية أرسطو أن ينهج نهجاً تحليلياً واستقرائياً، ويعتمد نماذج مسرحية أجنبية وعربية معروفة، ويقدم مقاربة تفصيلية لعملية التشخيص، أو حرفة (تقنية) رسم الشخصية الدرامية في المتخيَّل المسرحي من خلال جملة أسس فنية إجرائية تشكل ما اصطلح عليه بـ (شعرية التشخيص Poetics of / Personification.

أهمية الشخصية

من الحقائق المسلّم بها، في فن المسرحية، أن أكثر المسرحيات التي ظفرت بالشهرة الحقيقية في جميع العصور هي المسرحيات التي امتازت بميزة خلق شخصياتها الدرامية وفق تشخيص بارع، إذ إن حيوية عملية الخلق هي السر في قوتها وعنفوانها وخلودها[1].

ويكاد يتفق أغلب نقاد ودارسي المسرح، باستثناء أرسطو ووليم آرثر، على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة، أو الحبكة أو الموضوع، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، وأن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف الأحداث، والأمثلة كثيرة على ذلك، فما أن يتذكر المرء مسرحيات سوفوكليس، ويوربيديس، وشكسبير، وموليير، وأبسن، وسترند برج، وتشيخوف، وبريشت، وأنوي، حتى تقفز على لسانه شخصيات: أوديب، وأنتيكونا، والكترا، وميديا، وهاملت، وعطيل، وماكبث، ولير.. وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عُقد مسرحياته، أو إلى أصالتها، فموضوعاتها مأخوذة أو مقتبسة، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات سيئة البناء، لكن شكسبير لا نظير له، بين كتاب المسرح جميعاً بوصفه خلاقاً للشخصيات التي تبدو وكأنها مخلوقات بشرية حقيقية حية تثير حولها المناقشات الحامية[2].

ويمكن أن نعطي رأياً على غرار هذا الرأي، بتشيخوف أيضاً فقيمته ليست فيما يحدث من أفعال داخل مسرحياته، بل في الكشف عن الشخصية المتعددة الجوانب: نزعة من النزعات، أو ردع عن أمر ما، أو لحظة ابتهاج، أو لحظة يأس تأخذ مكانها في فراغ المتخيل الحكائي، ووجود هذا الفراغ نفسه هو الذي ييسر ذلك الكشف عن الشخصية، ويتيح مزيداً من الوقت لتصويرها.

ولعل هذا ما يفسر لنا السبب في أن المهازل والميلودرامات، تلك المسرحيات التي تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات، قلّما تعيش بعد العهد الذي كتبت فيه.

والأمر الذي لا يختلف عليه اثنان أن عملية خلق الشخصيات الدرامية التي تنشأ عنها المسرحية، عملية ابداعية معقدة، فهي تحتاج إلى موهبة وخبرة وثقافة واسعة، ولا يمكن تلقينها مثلما لا يمكن للعلوم الطبيعية أن تخلق الحياة البشرية، وذلك، على حد قول جولسورذي «إن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة، بل لعلها أشد غموضاً والتواءً عند الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند أولئك الذين يبتسمون، أو يكتئبون وهم يشاهدون خلق الشخصية، إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع فيها إليه.. عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات.. كما أنها تستعصي على التعريف الدقيق المضبوط»[3].

إن الكاتب المسرحي، بوصفه خالقاً لنماذج درامية، يحتاج إلى أن ينقل نفسه من وجة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل من نماذجه، وأن يجعل العواطف تتصاعد أمام أعين المتلقين بدلاً من أن يصفها لهم، وأن يدعها تنمو دون عناء بنوع من الاستمرارية الساحرة التي تجبر المتلقي على أن يتعاطف، سواء أراد أو لم يرد. وفي التحليل الأخير، إن هذا لا يمكن أن يُعلّم، إنه أمر فطري صقلته التجربة، سواء أكانت تجربة الحياة، أم تجربة الكتابة، أم تجربة هضم أعمال الكتاب الآخرين.

وقبل أن نمضي في تناول الأسس والمبادىء المتعلقة بالتشخيص الدرامي (= شعرية التشخيص)، لا بد من التوكيد على أن هذا البحث معني بالمسرحية ذات البناء المألوف، التي تحتل أكثر من تسعين بالمئة من المتخيَّل المسرحي العالمي، أياً كان نوعها ومذهبها، وغير معني، إلى حد ما، بالمسرحية التي تندرج ضمن الاتجاهات المناوئة للمعايير الدرامية الموروثة، كالسريالية، أو الطليعية، أو العبثية، وغيرها من الاتجاهات

التي غالباً ما تتسم أعمالها، بخلوها من كائنات بشرية يمكن التعرف اليها، تَقدُم على أفعال خالية من الدوافع، بالرغم من كونها «واقعية» في جوهرها، وفي صورها الغريبة الباطنية التي تستكشف أعماق اللاشعور الإنساني بدلاً من أن تحاول وصف المظهر الخارجي للوجود الإنساني.

نمو الشخصية

يقول أوسكار وايلد «إن الشيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو أنها تتحول وتتبدل، والنظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية، وليس على نموها وتطورها»[4].

ومن هنا فإن شعرية التشخيص الدرامي، أو استراتيجيته تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغيير، ونمو الكائن الإنساني. فالشخصية لا بد أن ينتابها تغييراً أساسياً في بنيتها، وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات. وقد يكون هذا التغيير، أو النمو غير واضح، على المستوىٰ السطحي، إلاّ إنه يمكن إكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات، وبما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات. وكما يقول لاجوس أجري، «فإنك حينما تبذر بذرة في تربة حديقتك فإنها تبدو لك كأنها تظل نائمة إلى حين، أما الذي يحدث فهو أن الرطوبة تدب فيها في الحال فتأخذ قشرتها تلين، وبذلك يمكن للمادة الكيمياوية الموجودة في البذرة، والمواد الكيمياوية التي تمتصها البذرة من التربة، أن تدفع بذرتك إلى النماء وشق التربة، والظهور على سطحها»[5]. ومثل هذا يحصل للشخصية الدرامية، أيضاً، إذ ان كل شخصية ينقلها الكاتب المسرحي لا بد أن تشتمل، في صميمها، على بذور نموها المستقبلي، ما دام لها مدىً واسع من المزاج الإنساني وتراكيبها التي لانهاية لقواها، ونواقصها، وميولها، وازدراءاتها، وعواطفها. ولا توجد شخصية رجل، أو امرأة، ثابتة وغير قابلة للتغيير،

وإذا ما وجد مثل هذا الثبات فإنه ينم عن معاداة للطبيعة الدرامية، وتسطيح في التشخيص، وضعف في موهبة الكاتب.

وقد دعا آرجر إلى أن يظهر الكاتب المسرحي الشخصية كما تظهر المواد الكيمياوية (التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي لغسل الفيلم الأصلي) الصورة، وذلك لأن الشخصية طبقات متعددة، وهي لا تكشف هويتها كلياً بل تدريجياً، وإننا لا نراها متكاملة إلا في نهاية المسرحية. والعملية نفسها، أيضاً، تشكل الفعل الدرامي. ولو أخذنا أية شخصية من الشخصيات الآنفة الذكر لوجدنا أنها مبنية على استراتيجية التغيير المستمر في بنائها وتطورها الذي لا يقف تحت وطأة الصراع الدائم. فهذه (نورا) بطلة مسرحية (بيت الدمية) لأبسن، التي نراها في بداية المسرحية «اللعبة التي لا عقل لها» لزوجها هالمر، وعصفوره المغرد، تصبح، فيما بعد، في نضوج كامل، إنها تدهش في أول الأمر، ثم تصدم، ثم توشك أن تتخلص، بالانتحار، من حياتها، ثم تثور آخر الأمر. وقد أصاب آرجر، حينما قال: «إننا قد لا نجد في المسرحيات الحديثة كلها شخصية تتطور بهذه الصورة المفزعة، وبالمعنى العادي الذي نفهمه من كلمة التطور، لهذه الشخصية من شخصيات أبسن»[(6)].

أنواع الشخصيات

يكشف التراث المسرحي العالمي، قديمه وحديثه، عن أنواع مختلفة من الشخصيات التي خلقها الكتاب المسرحيون، ومن أبرز هذه الأنواع من ناحية قوة التشخيص أو ضعفه، كما حددها النقد الحديث:

1 ـ الشخصية المركبة أو المدورة، أو الفردية، وهي الشخصية ذات العمق السايكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها، ومشاعرها، ومواقفها، وعاداتها، وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي، كشخصية هاملت، وماكبث، ونورا، وهيدا جابلر، وغيرها.

2 ـ الشخصية النمطية، أو النوعية، وهي الشخصية التي لها وجه واحد يعطي مظهراً واحداً، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها. وعيب مثل هذه الشخصية أنها لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء، وتظل محتفظة بسماتها النمطية، دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية. وقد تصلح هذه الشخصية في المسرحية الكوميدية، ولكنها تفقد، بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة، قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعاباتها التي لا تكاد تتغير[7].

3 ـ الشخصية الكاريكاتورية، أو المكررة، وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية، أو النفسية أو الخلقية، أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملاً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرىٰ التي تظل الشخصية من دونها كياناً مفتعلاً غير مقنع، يستطيع المتلقي معه أيضاً أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية[8]. وكثيراً ما تستند الشخصية المكررة على أفكار غير أصلية تدور حول الدوافع البشرية، كشخصية البخيل، مثلاً، الذي يخضع خضوعاً تاماً لنوازع البخل في نفسه بحيث يأتي، أحياناً، من السلوك ما لا يمكن أن يقبله العقل. وتكثر مثل هذه الشخصية في العديد من المسرحيات العربية ذات المنحىٰ التهريجي.

ويمكن القول، من خلال استقراء النصوص المسرحية، بدءاً من اليونان وحتىٰ الآن، إن التشخيص النمطي أكثر بكثير من التشخيص الفردي، كما لا يمكن تصور شخصية تمثل النوع تماماً ولا تمثل الفرد أبداً، أو تصور فرد لا يمثل النوع أبداً، حسب رأي ميليت وبنتلي[9]. فنحن نجد أن الشخصية حتىٰ في حالة تشخيصها تشخيصاً فردياً عالياً تتوافر فيها بعض الصفات النوعية، كشخصية هاملت التي تحمل، إلى

جانب سماتها الفردية، بعض سمات نماذج مألوفة من عصر النهضة.

وتوجد، إلى جانب هذه الأنواع، شخصيات أطلقت عليها تسميات عديدة منها: الشخصية الحركية، والثانونية، والجامدة، والستارية، والضدية، والغائبة، والمساعدة، والنائبة، والمقارنة... الخ. وهناك تقسيم آخر وضعه الناقد الكندي البارز (فراي)، في ضوء نظرة المتلقي إلى الشخصيات، يشير إلى أربعة مستويات في البحث، وهو ينطبق على الرواية انطباقه على الدراما. فإذا نظرنا إلى الشخصيات بكونها أرفع شأناً منا، على نحو غير محدود، كالآلهة مثلاً، فإنها شخصيات أسطورية، أما إذا نظرنا إليها بوصفها بشراً يتفوقون علينا، فإنها شخصيات بطولية، أما إذا كنا ننظر إليها باعتبارها في مستوانا فإنها شخصيات واقعية، أما إذا نظرنا إليها من شاهق، بوصفها موضع سخرية، فهذا يعني أنها شخصيات هزلية تبعث على المفارقة في مختلف أنماطها[10].

وكان أرسطو، قد حدد، قبل هذا، أنموذجين من الشخصيات المأساوية الرئيسية في الدراما الاغريقية، في ضوء علاقتهما بالكوارث التي تجري لهما:

أولهما: نموذج البطل الذي ليس في الذروة من الفضل والعدل، ولكنه يتردىٰ في هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه عن جهالة، أي لخطأ غير مقصود يوقفنا على جوانب من الضعف الإنساني تحفه براءة مثيرة، كشخصية (أوديب) سوفوكليس.

ثانيهما: البطل الذي يرتكب الخطأ عن عمد، أي أنه يكون على علم ووعي، ويندفع في خطأه يحاول تبريره، كشخصية (ميديا) التي تنتقم لنفسها بقتل اثنين من بنيها في حضرة أبيهما (أياسون)، وتفر إلى السماء على عربة يحملها تنينان طائران[11].

وقد أضاف الناقد المسرحي ألارديايس نيكول إلى هذين النموذجين، نماذج أربعة:

1 ـ البطل الذي يواجهه عمل أكبر مما في طاقته، وهو إزاء ضعف إنساني يتمثل في عمل خاطىء من نوع لا مثيل له، كشخصية هاملت الذي ساق اليه تردده وتوانيه كارثة عامة تقريباً، إلاَّ أنه ليس بطلاً شريراً، بأي حال من الأحوال، ولا يعمل من جانبه ما يتعجل وقوع العمل المفجع.

ويمكن ضم أبطال مارلو، وشخصية بروميثيوس لشللي، وقابيل لبايرون إلى هذا النموذج أيضاً.

2 ـ البطل الذي لا عيب فيه، ولم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم، أو يقترف خطأً من الأخطاء التي تؤدي إلى المهالك، ولكن مناياه كلها تأتي من ظروف خارجية، مثل روميو وجوليت اللذين ذهبا ضحية لخلاف بين أسرتيهما.

3 ـ البطل الذي يتملكه مثلان أعليان أحدهما يمثل سلطان الواجب العام، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة، والحل الفاجع ينبع من ضعف إنساني، أو من خطأ شعوري أو لا شعوري، كما في المآسي الكلاسيكية الجديدة في فرنسا، ومآسي درايدن، ومآسي القرن الثامن عشر في انجلترا.

4 ـ البطل الذي سلك مسلكاً خاطئاً بسبب ظروف تعمل ضده، وهو البطل الذي يسلك في حياته مسلكاً إجرامياً، لا بسبب عيب في تكوينه الشخصي، بل بسبب ظروف قاهرة تعمل ضده بقسوة ومرارة، ولكنه، على الرغم من ذلك، يبقىٰ أميناً صافي النفس، وأفضل الأمثلة على هذا النموذج شخصية (شارلز دي مور) في مسرحية اللصوص لشيللر[12].

إن الإحساس بعظمة الشخصية الدرامية وحيويتها يرجع، في الغالب، إلى استيفائها المقومات الأساسية التي تنهض عليها استراتيجية بناء الشخصية الإنسانية، فالدوافع التي تحركها، وعوامل نموها، وأوجه التباين بينها وبين ما يحيطها من شخصيات تتحدد، أساساً، بما توافر لها من سمات عضوية وذهنية ونفسية موروثة ومكتسبة. وقد أصطلح على هذه السمات بـ (الأبعاد، أو المقومات)، وتم تصنيفها إلى ثلاثة أبعاد:

1 ـ البعد الفسيولوجي (المادي والعضوي): وهو ما يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية الذي يلوّن، من دون شك، نظرتها للحياة، ويؤثر فيها إلى ما لا نهاية، ويساعدها على جعلها إما متسامحة، أو ساخطة تقاوم وتتحدىٰ، أو وضيعة متصنعة، أو طاغية متعجرفة. ولهذا البعد تأثير على تطورها الذهني، ويصلح أساساً لمركبات النقص والاستعلاء فيها، ولهذا السبب فهو أشد الأبعاد الثلاثة جلاء.

2 ـ البعد الاجتماعي: وهو ما يتعلق بالكيان الاجتماعي المتصل بتركيب أسرة الشخصية من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية، والعلاقات التي تربط أفرادها، ونوعية البيئة والوسط الاجتماعي، وأثرها على تربية الشخصية، وأفعالها وطموحاتها، ورؤيتها للعالم. فالشخصية التي تنشأ في مسكن يفتقر إلى الشروط الإنسانية اللائقة تختلف انطباعاتها، وأفعالها عن الشخصية التي تنشأ في قصر منيف، كما أن الشخصية التي تعيش وسط أسرة منحلة، أو مفككة الروابط تختلف في سماتها عن الشخصية التي تعيش في كنف أسرة متماسكة ذات روابط وثيقة.

3 ـ البعد النفسي: وهو ما يتعلق بالكيان النفسي المتصل بالتركيب العصبي والعقلي والشعوري للشخصية، ويعد ثمرة للبعدين السابقين، ومتمماً لهما، إذ إن أثرهما المشترك هو الذي يحيي في الشخصية ميولها،

ومزاجها، وعقدها، وهواجسها وعوارضها المرضية، ومن ثم يتحكم في سلوكها، وعلاقاتها، ونظرتها العامة إلى الأشياء وقوة صراعها، واحتكاكها بالآخرين.

وثمة علاقة وشيجة بين مقومات الشخصية ودوافعها، فالشخصية المبنية بناء محكماً والمستوفية لمقوماتها بحيث تمتلك القدرة على توليد الفعل الدرامي لا بد أن تكون دوافعها كافية ومنطقية، ولها حياتها، وإرادتها الخاصة، وغالباً ما يتم تأويل دوافع الشخصية على أساس بعد واحد، أو أكثر من أبعادها الفسيولوجية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو الذهنية، والأمثلة كثيرة على ذلك، فقد عزىٰ كولردج تردد هاملت في الأخذ بثأر أبيه إلى الصراع الناشب في داخله بين رغبته وعزمه من أجل تحقيق الفعل، ورغبته الملحة المضادة من أجل الهرب من ذلك الفعل.

وفسّر بريشت مأساة هاملت وتقاعسه بوجود تناقض في شخصيته بين العقل والعمل، فهو يستخدم بصورة غير مجدية، المفهوم الجديد للعقل الذي تعلمه في الجامعة.

وطرح أرنست جونز تأويلاً قائماً على عقدة أوديب، فقد اعتقد أن هاملت كان خلال حياة أبيه، مرتبطاً بأمه، يحبها حباً آثماً لا يقره المجتمع، فكان يغار من أبيه ويشعر بالإثم شعوراً عميقاً. وكانت النتيجة تغطية مصطنعة تبدو من إعجابه الشديد بصفات أبيه، ولما قتل أبوه أحس، لا شعورياً، بفرح واغتباط، إذ تخلص هاملت من منافسه العتيد، ولأن هاملت كان عاجزاً عن التخلص من أبيه، فهو عاجز أيضاً، عن التخلص من عمه للأسباب نفسها.

وذهب براد لي في دراسته النقدية الموسعة عن التراجيديا الشكسبيرية إلى أن هاملت مصاب بمرض السوداوية (الميلانخوليا)، وهي محور المأساة، والمسؤولة عن الحقيقة الأساسية في تقاعس هاملت.

وعلى غرار هذا التأويل طرح ناقد آخر تأويلاً مشابهاً، فعزىٰ تردد هاملت إلى داء العصر الجديد، والشعور بالتمزق الذي ينتاب الشباب، كروح الهزيمة التي سادت بعد الحرب العالمية الأولى، وإحساس الشباب بالعبث[13].

وفي مسرحنا العربي يمكن فهم دوافع الفتىٰ مهران، لعبد الرحمن الشرقاوي، في مهادنة الأمير، ومن ثم انكساره وفقدانه لبطولته، بعدم قدرته على حسم العناصر المتناقضة داخل نفسه، ونعني بها عناصر الإشفاق والضعف التي لا تنفصل عن طبيعته الرومانسية، وحساسيته، وشاعريته إزاء الوجود والإنسان، وبقايا محنة قديمة في طفولته عندما عاد إلى قريته فلم يجد فيها غير فجيعة الفقد والحرمان والوحدة[14].

ويعزو أحد النقاد مأساة الحلاج، لصلاح عبد الصبور، إلى ذلك الصراع الدائر بين الرؤية الدينية للعالم التي يمثلها التصور الصوفي المطلق، والرؤية العلمانية الي ترىٰ في المطلق أسطورة يخترعها الإنسان ليبرر لنفسه تخليه عن مسؤوليته الأخلاقية تجاه البشر[15].

ويمكن القول، أيضاً، أن مأساة الحلاج تكمن في تردده بين الكلمة الخالصة والفعل الخالص، هل يقف عند الكلمة، أو ينتقل من الكلمة إلى الفعل المباشر؟ وما بكاؤه في السجن إلاّ تعبير عن حيرته:

هبني اخترت لنفسي، ماذا أختار؟

هل أرفع صوتي

أم أرفع سيفي

ماذا أختار؟

ماذا أختار؟[16].

وتعزى فجيعة المتنبي، وخيبة بطولته في مسرحية (الزمن المقتول

في دير العاقول)، لعادل كاظم، كما نفهمها، إلى عدم التكافؤ بين حلمه في الثورة على الواقع الفاسد، وبناء مدينته الفاضلة، مدينة العدل من جهة، وقدرته على مواجهة ذلك الواقع الشرس، القاسي من جهة أخرىٰ.

وفي مسرحية (ألف رحلة ورحلة) لفلاح شاكر يُصبح جسم السندباد الكسيح (الشعور بالنقص) هو أحد الدوافع المقبولة لشهوته في التسلط، وانتهاز الفرصة للصعود على أكتاف الآخرين في ظل غياب السبل الصحيحة لبلوغ الهدف المنشود. وهو دافع يشبهه، إلى حد كبير، دافع ريتشارد الثالث، ذي الجسم الأعوج المشوه، لشهوته في التسلط والملكية.

الشخصية وبناء العقدة

أشرنا في مستهل البحث إلى أن الشخصية هي التي تخلق العقدة، على خلاف ما قرره أرسطو، وأيده وليم أرثر، أن العقدة هي أهم عنصر من عناصر بناء المسرحية. وقد غالط الأخير نفسه، إلى حد بعيد، حينما قال: «يمكن أن توجد المسرحية دون أن يكون فيها أي شيء من ذلك الذي يسمونه الشخصية، لكنها لا يمكن أن توجد إذا لم تشتمل على فعل ما ـ أي موضوع ما»[17]. فنحن لا نجد في تاريخ المسرح كله نصاً واحداً يخلو من الشخصيات، وإن وجد شيء من هذا القبيل فهو لا ينتمي إلى المتخيَّل المسرحي الذي هو ببساطة، تشخيص لفعل إنساني.

لقد حظيت مسألة إعطاء الأهمية للشخصيات في عملية رسم العقدة، أو صياغة الفعل الدرامي في المتخيَّل المسرحي، باهتمام الكثيرين من الكتاب المسرحيين، والنقاد، والدارسين، فهذا جولسورذي يقول: «إن الكاتب المسرحي الذي يعلق شخصياته في عقدته بدلاً من أن يعلق عقدته في شخصياته مرتكب لجريمة جسيمة»[18]. وقدم أون ديفز، وهو أول من قال بنمو العقدة من الشخصية، لملاحظاته المسرحية بملاحظة

يقول فيها: «إن عقدة أية مسرحية، وفي الأقل المسرحية الجيدة، يجب أن تنشأ من الأحداث التي تقوم بها الشخصية التي اختارها المؤلف»[19]. وأكد لاجوس أجري: «أن أرسطو كان مخطئاً فيما ذهب إليه في زمنه ذاك، وعلماؤنا يخطئون، بلا شك، حينما يأخذون بما ذهب إليه في شأن الشخصية، لقد كانت الشخصية هي العامل الأساسي العظيم في عصر أرسطو، ونحن لا نعرف مسرحية عظيمة الشأن قد كتبت قبل أرسطو، أو بعده، أو سوف تكتب فيما يلي من الزمان دون أن تكون الشخصية هي العامل الأساسي فيها»[20].

وهكذا فإن الذين يؤمنون بترك العقدة تنشأ من بناء الشخصية، ثم تتطور عنها، يتبعون، عادة، طريقة بدء عملهم. أول ما يبدأونه بخلق مجموعة من الشخصيات التي تروقهم، وتثير اهتمامهم، وبعد هذا يتركون هذه الشخصيات تعيش، بعضها مع بعض، وتتفاعل، وتختلف، وتتصارع بسبب تباين دوافعها ومواقفها، لتصنع قصتها وعقدتها بنفسها. ولنضرب بعض الأمثلة على ما تقدم بصيغة تساؤلات: ماذا كان سيحدث لو أن المتنبي أخذ بنصيحة جدته، وتخلى عن أحلامه في الثورة بعد نفيه من الكوفة إلى بادية السماوة؟ هل كانت عقدة المسرحية ستتغير، ولن يحدث للمتنبي ما حدث له من وقوع في الأسر، وخلاف بينه وبين سيف الدولة، وكافور الأخشيدي، ومقتل شنيع على يد فاتك الأسدي؟ لا شك في أن ما كان سيحدث هو مسرحية أخرىٰ غير التي كتبها عادل كاظم.

وماذا كان سيحدث لو أن فلاح شاكر لم يخلق أربعة سنادبة متباينين في دوافعهم، وأطماعهم، وطموحاتهم، ومقوماتهم؟ هل كان سيحصل ما حصل من صراع وتعقيد وتأزم في أحداث المسرحية؟ وهل كان سيحسم السندباد الكسيح الأمر بفرض سيطرته على الجميع في أبشع سلوك براجماتي؟

يقيناً ما كان سيحصل كل ذلك، بل شيء آخر لا نعرفه بالضبط.

عناصر التشخيص

على الرغم من إجماع أغلب النقاد والكتاب على أن تأثير التشخيص يتأتىٰ دائماً مما تفعله الشخصية نفسها، في سياق المتخيَّل المسرحي، فإننا لا نستطيع أن نغفل أهمية العناصر، أو الوسائل الأخرىٰ في عملية التشخيص، سواء كان تشخيصاً فردياً، أو نمطياً، لأننا نتمكن أن نرىٰ من خلالها الأبعاد المختلفة للشخصية، ونتحقق من انسجامها، ونفهم الدوافع التي تحركها في ما تأتي به من أفعال، وتصرفات، وما ينتج عن ذلك من صراعات أو خلاف بينها وبين الشخصيات الأخرىٰ.

ويمكن تحديد عناصر التشخيص بمراجعة النصوص المسرحية الأجنبية منها، والعربية، واعتماداً على بعض المراجع التي درست التشخيص الدرامي، يمكن تحديدها بالعناصر الأساسية، والثانوية الآتية:

1 ـ العناصر الأساسية

أ ـ التشخيص بالفعل: وهو التشخيص الماثل في الفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها وحركتها، ومواقفها في الأزمات، وخارج الأزمات، ولأن جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما فإن هذا العنصر هو من أبرز عناصر التشخيص في المتخيَّل المسرحي، وعليه لا بد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل. ولعل أفضل وسيلة لمعالجة مشكلة العلاقة بينهما هي وسيلة الدوافع التي تحتم لدىٰ الكاتب المبدع، أن يأتي الفعل في ضوء طبائع الشخصية، ورغباتها، ومشاعرها، وقواها التفكيرية.

ومن أشهر نماذج التشخيص بالفعل في المسرح الغربي: تشخيص شكسبير لـ «ياغو» و«ماكبث» و«لير»، وتشخيص بريشت لـ «غاليلو» و«كوريولان» و«الأم شجاعة»، وغيرها من النماذج الشهيرة لكبار الكتاب. أما في المسرح العربي فتمكن الإشارة إلى تشخيص ألفريد فرج لـ «سليمان الحلبي»، وسعد الله ونوس لـ «حنظلة»، وعبد الرحمن الشرقاوي للفتىٰ

مهران، وفلاح شاكر للسندباد، ومحمد مبارك لـ «عروة بن الورد» و«امرئ القيس»، ويوسف العاني لـ «نوار» في مسرحية «المفتاح»، ومعد الجبوري لـ «آدابا»، و«شيموكين»، ومحيي الدين زنكنة للصديقين في «حكاية صديقين»، و«أبي ذر الغفاري» في «زلزلة تسري في عروق الصحراء»، وجليل القيسي لـ «جيفارا»، و«ساهرة» في «مرحباً أيتها الطمأنينة»، وعادل كاظم لـ «جلجامش»، و«الراعي» في «الطوفان»، وغيرها من الشخصيات.

ب ـ التشخيص بالفكر: وهو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها، وإطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتىٰ المواقف، أو التحديات، أو الأزمات، ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرىٰ. ويبرز هذا العنصر التشخيصي في العديد من المسرحيات الفلسفية، والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة، ومسرحيات شكسبير. ويتضح أثره في المسرح العربي في بعض مسرحيات توفيق الحكيم، وصلاح عبد الصبور، وغيرهما.

العناصر الثانوية

أ ـ التشخيص بالرأي: وهو ذلك العنصر الذي يحاول إماطة اللثام عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرىٰ من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية، والاجتماعية، والفكرية. وقد ذهب الناقد مارتن أسلن إلى أن «هذا النوع من التشخيص المنقول لا يجدي نفعاً، بل إنه من أكثر الأخطاء تكراراً التي يقترفها كتاب المسرح الطموحين وغير المجربين»[21]. ونحن نتفق مع أسلن في حالة واحدة هي طغيان هذا العنصر على عنصر التشخيص بالفعل في النص المسرحي، أما إذا أستخدم بمهارة، وبصورة معقولة فإنه يكون مقبولاً، من دون شك. ولعل أبرع استخدام لهذا العنصر يتبادر إلى

أذهاننا هو ما نجده في مسرحية (هاملت)، إذ تسهم تعليقات كلوديوس، وجيرترود، وأوفيليا على هاملت، ومواقفهم منه، في تقديم مفاتيح عدة لطبيعته ذات الجوانب المتباينة.

وفي مسرحية (المتنبي، أو الزمن المقتول. . .) لعادل كاظم، تضيء لنا تعليقات الممثل، والمعري، والجدة، وبعض الشخصيات الأخرىٰ، على أبي الطيب جوانب كثيرة من شاعريته وطموحاته، وأحلامه وطبائعه، وإحساسه بالغربة.

ب ـ التشخيص بالمظهر: وهو ذلك العنصر الذي يعرفنا بمظهر الشخصية(الشكل والبنية والقوام)، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها، وتحليل مزاجها، وطبيعتها، ومكانتها الاجتماعية.

ومن الواضح، أن لهذه الطريقة في التشخيص انصارها، ومعارضيها تبعاً لاختلاف مذاهب الكتاب، والمراحل التاريخية التي كتبوا فيها مسرحياتهم، فملاهي بن جونسون مثلاً، غنية بالانطباعات الجسمانية، ولكن شكسبير وأمثاله من الرومانسيين لم يقدموا من الوصف التفصيلي إلاّ أقله. وقد وجدت هذه الطريقة التشخيصية مع ظهور المذهب الطبيعي الذي أسرف في التصوير الدقيق، حتىٰ أنه اشتط كثيراً في التفصيلات الفردية المفرطة، كما في مسرحيات اميل زولا، واستروفسكي، وتورجنيف، وهاوبتمان.

وللمسرحيين العرب نصيب وافر في هذا المضمار، فهناك العشرات من المسرحيات التي يقدم فيها مؤلفوها أوصافاً دقيقة لشخصياتهم، كالعمر، والبنية، وضخامة الشكل، أو نحافته، ولون الزي والشعر والعينين، وشكل الفم والأسنان. . الخ كما في مسرحيات يوسف إدريس: (ملك القطن، واللحظة الحرجة، والمهزلة الأرضية، والجنس الثالث، والمخططين)، وفي مسرحيات نعمان عاشور (المغناطيس، والناس اللي فوق، والناس اللي تحت، وجنس الحريم، وبلاد برة)، وفي

مسرحيات جليل القيسي (غداً يجب أن أرحل، وزفير الصحراء، وخريف مبكر، ومرحباً أيتها الطمأنينة، وربيع متأخر).

ج ـ **التشخيص بالكلام**: وهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق، أو الصوت (عمقه ومداه، وحجمه، واتساعه) الذي يميزها عن غيرها من الشخصيات فضلاً عما يقوله هذا الصوت.

وترتبط هذه الطريقة في التشخيص ارتباطاً وثيقاً بالوصف الجسماني، فطبيعة الصوت، ونوع الكلام الذي تنطق به الشخصية يوحيان لنا بالصفات التي تتحلىٰ بها الشخصية من ذكاء، أو بلادة، أو رقة في الإحساس، أو تبلّد فيه، أو سعة في الخيال، أو ضيق فيه[22]. ولنضرب بعض الأمثلة على ذلك من المسرح العراقي، ففي مسرحية «مساء السلامة أيها الزنوج البيض» لمحي الدين زنكنة، نستبطن أعماق شخصية الفنان المقهور (سوران)، ومعاناته، وعذاباته، ورقة إحساسه، وسمو ذائقته الفنية مما يبوح به من كلام عن نفسه الملتاعة، وعن حبه للموسيقى، وعن الإحباطات التي واجهها في تجربته الفنية والاجتماعية.

وفي مسرحية «مرحباً أيتها الطمأنينة»، لجليل القيسي، تتكشف لنا تدريجياً (ساهرة يعقوب)، من خلال صوتها الراعش الحزين، والقلق الذي يشوب كلامها في التعبير عن مأساتها وفرحها، وما يتصف به من شاعرية، وعذوبة في جمله وعباراته، ومن خلال ترديدها لبعض الأغاني، وإلقائها لقصائد شيللر، وتشوسر(وقد تم استبدالها بقصائد عربية في العرض الذي أخرجه الفنان عزيز خيون، فأضفت انطباعاً آخر على الشخصية).

د ـ **التشخيص المونولوج**: وهو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية، وأفكارها،

وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع. ويلجأ الكتاب إلى هذه الطريقة في التشخيص حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف، أو أزمة عنيفة تحيل فكرها ووجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث ينبغي أن يطلع عليه المتلقي، أو تجد نفسها، في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار، أو في نقطة تحول من طبيعة الى أخرىٰ، أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية[23].

ولعل من أشهر المونولوجات قاطبة مونولوج هاملت «أكون أو لا أكون، ذلك هو السؤال» الذي يزيد، زيادة كبيرة، من معرفتنا لطبيعة هاملت المعقدة. ومونولوج شارل الخامس على قبر شارلمان، في مسرحية (هرناني) لفكتور هوغو.

وقد ازداد شيوع هذه التقنية التشخيصية في المسرح مع ظهور مدرسة التحليل النفسي التي أمدَّت الكتاب بكشوفات هائلة عن البنية الشعورية، واللاشعورية للشخصية الإنسانية، والتداعي الحر للهواجس والأحاسيس، والرغبات المكبوتة. وكانت الحركة التعبيرية من أبرز الحركات إلى جانب السوريالية، التي أفادت من تلك الكشوفات، ووظفتها في تجاربها المسرحية، بالرغم من أن معظم شخصيات التعبيريين روحية، ونفسية، لا شخصيات واقعية، لافتقارها إلى ما يميز الشخصية من تفرد وخصوصية. ومن المسرحيات التعبيرية التي وظفت المونولوج: مسرحية (من الصباح إلى منتصف الليل)، لجورج كايزر، التي استلهم فيها شخصية «ماكبث» وخطيئته المهلكة التي أوقعه فيها طموحه المهلك. ومسرحية (الشاعر) لرينهارد، التي صوّر فيها شاعراً شاباً يحس بالضياع في عالم منحل منهار تسوده التجارة والمنفعة، من خلال مجموعة من الرؤىٰ والصرخات المتفجرة بالسخط، والشوق، والاخلاص لرسالته الشعرية. ومسرحية (انسان المرآة) لفرانز فيرفل، التي تصور رجلاً ينظر في المرآة

فلا يملك نفسه، من الحقد والغيظ، من اطلاق الرصاص عليها لتخرج من الزجاج، المهشم، ذاته الشريرة التي تدفعه من خطيئة إلى خطيئة[24].

ويتمثل المونولوج أيضاً، في مسرحيات يوجين أونيل (الفاصل العجيب، والأمبراطور جونز، والغوريللا، والاله الكبير براون)، ومسرحيتي المر رايس (الآلة الحاسبة والحالمة)، وفي مسرحية (اليقظة المبكرة) لفرانك ودكند، ومسرحيتي (التغيير، والإنسان والدهماء) لارنست توللر.

وقد اهتم الكتّاب العرب بهذا العنصر التشخيصي، أيضاً، وبخاصة في بعض المسرحيات التي استلهمت أبطالها من التاريخ، كما في مسرحية (سليمان الحلبي) لألفريد فرج، التي يناجي فيها سليمان نفسه، وهو يقف لوحده مطلاً على موكب كليبر من فتحات اطلاق النار في جدار قلعة مهجورة قديمة: «أن اقتل.. ذلك أمر بسيط، ضربة واحدة في وسط الصدر باليمين، بينما الذراع الأخرىٰ تحتضن.. وإن خابت الأولىٰ فالثانية لن تحيد. وبعدها العدالة أم الظلم؟ هذه هي المعضلة»[25].

ومما لا شك فيه أن التناص بين هذا المونولوج، ومونولوج هاملت واضح تمام الوضوح. وفي مسرحية(الزير سالم) للكاتب نفسه وُظِّف المونولوج بطريقة ذكية تكشف عما يعتمل في أعماق الزير من قلق تجاه الكون والإنسان، وبحث مستحيل عن العدل المطلق الذي يرجع الزمن إلى الوراء، فيعيد الحياة لأخيه كليب:

«أعدل أن أبيع دم ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم؟ ولو قد بلغت بي الخسة أن أبرم الصفقة، وأن اطفىء غلتي بالدنانير، أو بدم رخيص أثيم، فكيف يستوي أخي صفقته؟ هو قد دفع العرش والسيادة ودمه وضحكة الصبح وحب البنت والولد.. هو قد دفع الشمس والقمر والحياة.. في مقابل أي شيء؟ سقط ساكن الحركة فما الذي يرفعه؟:

مظلوم ما الذي ينصفه؟: موجع فما الذي يشفيه؟: الظلم، ذلك النجم الأسود الثابت في نهار السماء ما الذي يسقطه؟: إن كان محالاً فالحياة عبث. البر عبث. خفقة القلب المحب عبث، كل عدل عبث. الشعر والحب والسلم عبث...»[26].

ويوظف عبد الفتاح رواس قلعجي، المونولوج بأسلوب بارع، أيضاً، في مسرحية (هبوط تيمورلنك) ليصوّر لنا سقوط الطاغية تيمورلنك، في نهاية المسرحية وشعوره بالعبث والوحدة والأسى لفقده الملك والحكم:

«أهي اليقظة من جديد؟ عبث في عبث، ودائرة الليل تخنق كل شيء. ماذا تنفع اليقظة وهذا الليل يخفي كل الموجودات، وعيناي يخبو فيهما الضوء.. أنا تيمورلنك قاهر العالم، أين صدىٰ صوتي؟ ما لهذه الوديان تبتلع الصوت كأنها تسخر بي.. أي جحيم أقسىٰ من هذا أن لا أجد أناساً أملكهم وأحكمهم...»[27].

ولعل المتلقي يقبل مثل هذه المونولوجات، ويتعاطف معها لأنها تعبر عن لحظة متوترة، وأزمة عنيفة عند بطل مسرحي كان المتلقي قد تابع مصيره منذ بداية المسرحية بكثير من الاهتمام، وهو يعلم أن ذلك البطل لا يستطيع أن يطلع أحداً على تلك الخواطر التي تدور في رأسه.

الإحالات:

(1) روجر. م. بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر، 1978) ص 165.

(2) مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962) ص 161.

(3) روجر. م. بسفيلد، المرجع نفسه، ص 165.

(4) لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت) ص 142.

(5) المرجع نفسه، ص 149.

(6) المرجع نفسه، ص 144.

(7) الدكتور عبد القادر القط، من فنون الأدب ـ المسرحية ـ (بيروت: دار النهضة العربية، 1978) ص 25.

(8) المرجع نفسه، ص 26.

(9) فردب ميليت، وجيرالد آيدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة، 1966) ص 442.

(10) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ط1، 1978) ص 39.

(11) أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، 1973) ص 35 وما بعدها.

(12) الأردايس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب، 1958)، ص 223، 228.

(13) قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن (بغداد: دار الرشيد للنشر ط1، 1981) ص 126 وما بعدها.

(14) محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر (بيروت: دار الآداب، 1973) ص 267.

(15) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر (بغداد: دار الشؤون الثقافية 1985) ص 157.

(16) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج (بيروت: منشورات اقرأ، د. ت) ص 76.

(17) لاجوس أجري، المرجع نفسه، ص 192.

(18) روجر. م. بسفيلد (الابن) المرجع نفسه، ص 197.

(19) المرجع نفسه، ص 170.

(20) لاجوس اجري، المرجع نفسه، ص 197.
(21) مارتن اسلن، المرجع نفسه، ص 40.
(22) فردب. ميليت، وبنتلي، المرجع نفسه، ص 453.
(23) د. عبد القادر القط، المرجع نفسه، ص 35.
(24) د. عبد الغفار مكاوي، علامات على طريق المسرح التعبيري (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984) ص 14.
(25) ألفريد فرج، سليمان الحلبي، ط 2 (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1969) ص 140.
(26) ألفريد فرج، الزير سالم (بيروت: دار الفارابي، 1975)، ص 106.
(27) عبد الفتاح رواس قلعجي، صناعة الأعداد، وهبوط تيمورلنك (بيروت: دار ابن رشد، 1980)، ص 137.

شعرية التغريب:
من الشكلية إلى الملحمية

التغريب مصطلحاً

اختلف المترجمون العرب، كعادتهم، في وضع اللفظة العربية لمصطلح «التغريب»، مقابل اللفظة الألمانية له (Verfremdung) أو اللفظة الإنكليزية (Alienation)، فظهرت مصطلحات عدة منها:

التغريب، والإغراب، والاغتراب، وتكنيك الغربة، والإبعاد، والتبعيد، والإفراد والتخارج، . . . الخ)، ألا أن استخدام لفظة «التغريب» هي الأكثر شيوعاً في الدراسات المترجمة أو المكتوبة باللغة العربية.

ماذا يعني مصطلح التغريب؟

إنه ببساطة: «التكنيك الذي يجعل ما هو طبيعي، ومألوف يبدو غريباً ومثيراً للدهشة».

جذور التغريب

على الرغم من فضيلة بريشت، في تعميق مفهوم التغريب، وإحاطته

بدلالات وأبعاد فلسفية وجمالية، فإن الوقائع تكشف عن أنه لم يكن المخترع الأول لمصطلح «التغريب»، وليس الأول في استخدامه، أو توظيفه في المسرح، بل أخذه عن الناقد الشكلي الروسي (فكتور شلوفسكي)، الذي استخدمه في مقال له عنوانه «الفن كنسق»، نشر عام 1917، وقد كان أشبه بميثاق للمنهج الشكلي، أو الشكلاني[1]، إذ فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل. ويعتقد (هانز ايجون) أحد شرّاح النظرية البريشتية، و(والت)، أحد محلليها في الإنجليزية، أن أذُن بريشت التقطت هذه الكلمة في أثناء زيارته لموسكو عام 1935[2]، بدليل أن كتاباته السابقة على ذلك العام خالية تماماً من أية إشارة إلى تلك الكلمة، أو مدلولها، وأن أول مقال استخدم فيه بريشت الكلمة كتبه عام 1936، وهو بعنوان (أهو مسرح متعة أم مسرح تعليم)، إذ جاء فيه: «إن جميع مواضيع وأحداث العرض تخضع للتغريب، ومثل هذا التغريب ضروري جداً من أجل فهمها»[3].

وإذا كان شلوفسكي، أول من استخدم المصطلح (نسق الإغراب)، دلالة على نعت الشيء باسم غير عادي، أو تقديم فصل، أو مرحلة، من الحكاية انطلاقاً من وجهة نظر مغربة وغير عادية، بوساطة طرف ثالث لا يفهمها، بحيث يكون القارىء مدفوعاً إلى أن يرىٰ في الفصل، أو المرحلة، تفاصيلاً وقيماً مخالفة للمضمون[4]، فإن التغريب كوظيفة في العمل الإبداعي، ليس من ابتداع الشكلانيين، فبذوره تعود، في القدم، إلى أرسطو نفسه الذي اختلف معه بريشت، إذ كان يرىٰ أن القول الشعري لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة «الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة. . . . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج»[5].

كما يضرب التغريب بجذوره إلى المسرح الصيني، والمسرح

الإسباني الكلاسيكي، ومسرح القرون الوسطىٰ، والمسرح الإليزابيثي، وعلم الجمال الرومانتيكي، خصوصاً عند شيللي، وكوليردج، ووردز وورث، الذين اعتقدوا أن وظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر إلى المألوف من الأشياء، والناس، والمواقف كما لو أنه يراها أول مرة[6].

ومن الواضح أن هذا الاعتقاد هو ذاته المتضمن في مفهوم التغريب البريشتي. ويكفي أن نقرأ لأحد زعماء السريالية الفرنسية ـ وهو جان كوكتو ـ ما كتبه عام 1926 في تحديد وظيفة الشعر لنرىٰ تطابقه غير المقصود مع الفكرة التي نادىٰ بها الشكلانيون الروس، فهو يقول: «فجأة مثل وميض البرق نرىٰ الكلب أو العربة، أو المنزل للمرة الأولىٰ، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولىٰ، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل، لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر، يرفع الحجاب بكل معاني الكلمة، ويكشف لنا عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية، ولنتناول أي شيء مألوف وننظفه ونجلوه ونضعه في أبهىٰ أشكاله فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه وطزاجته وقوته الهائلة»[7].

الرؤية الشكلية للتغريب

1 ـ في السرد

يقول شلوفسكي: «إن الفن يجاهد أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة، وهذا ما نسميه نسق الإغراب»[8]. ويشير إلى أن الملحمة الإغريقية القديمة عرفت هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح[9].

وفي هذا المعنىٰ ذاته يذهب تودوروف، في تمهيده لنصوص الشكلانيين الروس، إلى «أن العادة تمنعنا من رؤية وتحسس الأشياء، ولذلك يجب تشويهها حتىٰ يتوقف عندها نظرنا»[10]، وهو يشير بذلك إلى

طروحات شلوفسكي حول الآلية الذاتية للإدراك، والدور المجدد للفن. أما توماشفسكي، فقد عدّ نسق الإغراب حالة من حالات التحفيز الجمالي، فإدراج مادة غير أدبية في عمل أدبي ما يجب أن يبرر بجدتها وفرديتها، حتى لا تتنافر والمكونات الأخرىٰ للعمل الأدبي، ويجب الحديث أيضاً، والكلام لتوماشفسكي، عن المبتذل والعادي كجديد وغير عادي، كما أن المألوف يجب أن يتم تناوله كشاذ[11].

لقد درس شلوفسكي، التغريب (أو الإغراب) بوصفه أحد الأنساق التقنية لدىٰ تولستوي، في دراسته النقدية «بناء القصة القصيرة والرواية»، وأشار إلى أن هناك نوعاً منه يتلخص في التوقف عند جزء من اللوحة والتركيز عليه، مما ينتج عنه تشوه في النسب المعتادة. وعلى هذا النحو طوَّر تولستوي، في أثناء وصف معركة، صورة فم مبلل يمضغ، وأن التركيز على تلك الصورة يخلق تشوها متميزاً. كما جعل تولستوي أعمال فاغنر مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكي، أي من وجهة نظر شخص لا يمكن أن يحيل على تشاركات معتادة.

ويرىٰ شلوفسكي أن نسق الإغراب يبرز بصورة أكثر وضوحاً في فصل (لابروشكا) و(نابليون) من رواية الحرب والسلام. غير ان تولستوي لا يستعمل الغرابة لإقامة تواز فحسب، ولكن أيضاً، لإرساء البناء المتدرج.

وفي معرض مقارنته الأنساق لدىٰ تولستوى، بتلك التي لدىٰ موبسان، يلاحظ شلوفسكي، أن موبسان يصف في قصص قصيرة متعددة موت فلاح، حيث يكون الوصف بسيطاً لكنه جد مغرَّب[12].

ويتوقف توماشفسكي، في «نظرية الأغراض» عند نسق الإغراب بوصفه حالة خاصة من حالات التحفيز الجمالي، فيشير إلى أن هذا النسق الذي يجعل الأشياء المألوفة شاذةً معروفةً لدىٰ تولستوي، الذي أدرج

بهدف وصف مجلس في قرية «البنات» ـ الحرب والسلام ـ شخصية فتاة ريفية صغيرة، تلاحظ وتؤول، بطريقتها الطفولية، كل ما يفعله أو يقوله المشاركون، دون أن تفهم جوهره.

وفي قصة تولستوي القصيرة (خلوستيوسير)، تقدم لنا العلاقات البشرية من خلال نفسية مفترضة لحصان. أما في قصة تشيخوف القصيرة (كاشاكانكا) فإن القارىء يوضع بإزاء نفسية، مفترضة أيضاً، لكلبة صغيرة، وهو نسق لا يصلح إلاّ لجعل الغرض شاذاً.

وتنتمي قصة كورلنكو (الموسيقي الأعمىٰ)، حيث تمرحياة المبصرين من خلال إدراك أعمىٰ، إلى النسق نفسه.

ويتطرق توماشفسكي إلى حافز الإغراب عند (سويفت) مشيراً إلى أنه قد توسع في توظيفه في «أسفار غوليفر»، فلدىٰ سقوط «غوليفر» في بلد إلـ houghnhnms (أفراس وُهبت عقولاً) أخذ يصف لمضيفه الفرس العادات القائمة في المجتمع البشري. وعندما يرغم على أن يكون واضحاً أكثر في سرده، فإنه ينزع عن ظواهر الحرب، والنزاعات الطبقية، غشائها اللفظي الجميل، ومبرراتها التقليدية الوهمية... الخ، وحين تحرم من غشاءها اللفظي المألوف، فإن هذه الموضوعات تغدو شاذة وينكشف جانبها المنفر[13].

ويختم توماشفسكي دراسته هذه بتحليل رواية (إبنة الضابط) لبوشكين، التي يرىٰ أن تأويل غرض المبارزة فيها يقدم المثل نفسه عن التغريب، ولكنه تغريب يكتسي، هنا، شكلاً فكاهياً، ونتيجة لهذه الإضاءة الفكاهية تعرض فكرة المبارزة تحت ضوء جديد وغير مألوف:

«إسمع يا بتروفتش، ما هذا الكلام الفارغ؟ لقد تشاجرت مع الكسي أيفانتش! يا لها من فاجعة! إن الألفاظ يا بني لا تقتل. إن كان قد شتمك فاشتمه! وإن كان قد صفعك على فنطيستك فاصفعه على أذنيه مثنىٰ

وثلاث ثم تفترقان، وواجبنا نحن بعد ذلك أن نصلح بينكما»[14].

2 ـ في الشعر

الصورة في الشعر، من وجهة نظر الشكلانيين، لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتصفه في سياق غير متوقع.

وقد أدت هذه النظرية الشكلية في «تغريب» الأشياء المعروضة إلى تحويل مركز الاهتمام من استخدام الصورة في الشعر إلى وظيفة الفن الشعري نفسه، وهي في جوهرها مقاومة آلية التلقي، واستعادة طزاجة الوجود.

وفي هذا الصدد يقول شلوفسكي: «إن الناس الذين يعيشون على الشواطىء سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتىٰ انهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، وللسبب نفسه فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها.. وننظر إلى ما نألفه فلا نراه.. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم، إذ يكفينا أن نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين»[15].

مفهوم التغريب في مسرح بريشت

يشكل التغريب حجر الزاوية في نظرية بريشت المسرحية، وهو يعني عنده: «تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك، والذي يجب أن يُلتفت

إليه، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجىء. ويصبح الشيء البديهي، في حدود معينة، غامضاً. غير ان هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوماً أكثر، ومن أجل أن يصبح المألوف مدركاً (بفتح الراء). يجب أن يبرز، يجب أن ننبذ التصوّر الشائع الذي يزعم أن هذا الشيء لا يحتاج إلى ايضاح»[16].

ويخلص بريشت إلى أن التغريب يرمي إلى إبراز الملامح التاريخية بتصوير الأحداث والشخصيات بوصفها ظواهر تاريخية عابرة، وذلك بإفقاد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي، ومألوف، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الكارثة نفسها[17].

الجدل والتغريب

ما يميز رؤية بريشت للتغريب، سواء على مستوىٰ التنظير، أو الممارسة الإبداعية، عن رؤية الشكلانيين، ذلك التصور الجدلي (فهم ـ عدم فهم ـ فهم) القائم على قوانين واضحة تشكل دعائم خلق النص المسرحي المغرّب. وتلك القوانين كما يحددها بريشت هي:

ـ تراكم الغموض إلى أن يحل الوضوح التام.

ـ الخاص داخل العام (حالة في صورتها الاستثنائية، الشاذة، وفضلاً عن ذلك فهي نموذجية).

ـ مرحلة تطور (تحوّل مشاعر معينة إلى أخرىٰ من نوع مناقض، الأنتقاد للشخصية والاندماج فيها في وحدة لا تتجزأ).

ـ التناقضية (هذا في هذه الظروف، هذه النتائج المترتبة على هذا المفهوم).

ـ فهم شيء من خلال شيء آخر (المشهد المستقل في البداية من

حيث المعنىٰ يكشف عن معنىٰ آخر بفضل ارتباطه مع مشاهد أخرىٰ).

- الطفرة (التطور الملحمي عن طريق الطفرات).
- وحدة المتناقضات.
- تطبيق عملي للمعارف (وحدة النظرية والتطبيق).

وقد ذهب بريشت إلى أن العالم يتغير، وتغيره جدلي إنطلاقاً من مبدأ فلسفي يتصور العالم على أنه عملية، ويتصور الإنسان على أنه طارىء[18].

وترتكز الطبيعة التغيرية للعالم على طبيعته التناقضية ـ يوجد شيء ما في الناس والأحداث والأشياء يجعل منهم كما هم عليه، كذلك يوجد فيهم شيء ما يجعل منهم كائنات أو أشياء من نوع آخر، ذلك لأنهم يتطورون ولا يبقون ثابتين على درجة واحدة، إنهم يتغيرون تغيراً كلياً، والأشياء كما تبدو لنا الآن تخفي في داخلها شيئا ما آخر ينتمي إلى الماضي ومعادياً لوضعها الحالي[19]. ومن هنا تبرز أهمية التغريب في تعميق الرؤية الجدلية لعناصر العرض المسرحي الملحمي.

وإذا كان المنهج الشكلاني قد تناول التغريب ضمن سياق دراسة الملامح النوعية للفن، أو شعريته، بوصفه قيمة فنية مكتفية بذاتها خارج أية قيمة سايكلوجية، أو فلسفية، أو سوسيولوجية، فإن بريشت قد وظفه لتحقيق أهداف فكرية، وأيديولوجية (ستراتيجيات غير فنية) بوسائل وتقنيات فنية انطلاقاً من أن «الفن يجب أن يُستوعب على اعتباره شيئاً ثانوياً. أما الشيء الرئيسي فهو ما يصوره الفن» كما جاء في نظريته الجمالية (الأرغانون الصغير للمسرح)[20]. وفي ضوء هذه المقولة فإن التغريب يهدف، لدىٰ برشت، من الناحية الأيديولوجية، إلى تحطيم النزعة الإيهامية (Illusionism) ووقاية المشاهد من التقمص الوجداني الذي يصيب به المسرح الارسطي التقليدي (اللاملحمي) فيعطل قواه العقلية، ويخدره، ويسحره، ويبطل فعل ملكته النقدية، أو الناقدة،

ويستنزف إرادته بما يتيحه له من تفريغ زائف لشحنته العاطفية، كما أنه، أي التغريب، يحميه من الانسياق وراء ولعه بتقمص الشخصية المسرحية والتوحد معها، ويحفظ عليه بذلك قدراته العقلية، ويحفزه على التفكير بدلاً من التخبط في متاهات عاطفية، وسراديب وجدانية، وإذاك يصبح بوسعه ـ ذلك المشاهد ـ أن يفقد الأوضاع التي يكشف له عنها العرض المسرحي، ويتخذ موقفاً منها، فيعقد العزم على تغييرها، كخطوة في الإتجاه الذي يسير فيه المسرح الملحمي، وهو تغيير العالم[21]. فالكاتب المسرحي الذي يغرب الرأسمالية، من وجهة نظر بريشت، إنما يدعو المتلقين إلى التشكيك في بقائها، وإلى التفكير في إيجاد بديل لها، وأنها يجب ألاً تمارس كما لو أنها شيء دائمي حتمي، بل يجب أن تخضع ـ بعد تغريبها ـ لمنطق القبول أو الرفض.

ويستطيع الدارس لنصوص بريشت الملحمية الكبيرة أن يتبين عناصر التغريب فيها بتحديد التناقضات التي تنطوي عليها الأحداث، أو مواقف الشخصيات عندما تخضع لظروف معينة، حيث يغدو الشيء الاعتيادي خاصاً، ويصبح ما هو أمر طبيعي، في أغلب الأحيان، شاذاً في موقف خاص، أو حالة طارئة.

ففي مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) يظهر سلوك بونتيلا الإنساني، في حال السكر، وتعاطفه مع العمال، في بساطة ومودة إلى حد مصادقة سائقه الخاص ماتي، حالة شاذة وغير مألوفة، لأنه يصدر عن شخص ازدواجي مستغل (بكسر الغين) يملك أراضٍ وغابات، وضيعة تمتاز بتربية الأبقار، وهو حريص، في صحوه، على أملاكه، وتنمية ثروته، واستثمار أمواله بأقل التكاليف، وفي سبيل ذلك يستغل القوىٰ البشرية إلى أقصىٰ درجة، وبأقل أجر، ويعارض كل المطالب الاجتماعية للعمال. وفي مسرحية(كوريولان) التي أعدها بريشت عن شكسبير، يصور التعامل مع الأعداء كما لو أنه عادة محلية، فتبدو الحادثة، الفريدة من نوعها،

والوحيدة، مغربة بشكل متميز، لأنها تقدم بوصفها شيئاً يومياً واعتيادياً، وجزءاً من التقاليد، وأن مثل هذا الطرح ذاته للسؤال (هل حقاً أصبحت الظاهرة المقدمة، أو أي جزء منها عادة أو تقليداً؟) يغرب الظاهرة. وفي مسرحية (الأم شجاعة وأبناؤها) يصبح البيع والشراء، الذي هو مصدر للرزق في الظروف الاعتيادية، عملاً مسموماً حينما تغدو أهوال الحرب مصدراً لتغذيته. وقد شربت الأم «الأم شجاعة» جرعة موتها من هذا السم بفقدها أولادها الثلاثة في ملابسات الحرب.

تقنيات التغريب

يخضع بريشت عناصر الخطاب المسرحي كلها للتغريب، فهناك وسائل وتقنيات عديدة لتغريب النص، والإخراج والتمثيل، والموسيقى، والإضاءة، والديكور، وقد استخدم تقنيات فنية وظيفتها الأساسية هي تحقيق التغريب بوساطة تكسير القيم التقليدية في فن كتابة المسرحية، والتي من شأنها الإيهام بالواقع. فمثلاً يكرر بريشت الشخصية، أو الحديث أكثر من مرة، كما في (القاعدة والاستثناء)، ويعرض تصرفات بعض الشخصيات بشكل معين، مع الإبانة في الوقت ذاته عن إمكانية وجودها بشكل آخر تماماً كما في (بونتيلا)، ويقدم كل مشهد من مشاهد المسرحية قائماً بذاته، بحيث تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورة ملحوظة كما في أغلب مسرحياته الملحمية الكبيرة. ويستخدم طريقة عرض الشخصيات، وعلاقاتها ببعضها، وبالمواقف الممثلة عرضاً مباشراً، لا يتستر في الحوار والأحداث كما في (الأم، وأوبرا القروش الثلاثة، والإنسان الطيب من ستشوان)، وفي معظم مسرحيات بريشت تُقاطع أحداث المسرحية بتعليقات مباشرة كما لو أنها آتية من خطيب يواجه جماهيره، وأحياناً تُقاطع بأغنيات، أو بمقطوعات شعرية أو بمحاضرة... الخ.

ويتحقق تأثير التغريب في الإخراج بتحرير خشبة المسرح، وصالة العرض من كل ما هو «سحري»، وتحطيم كل أنواع «الحقول المغناطيسية»، كما يقول بريشت، ولذلك يجب أن يصاحب كل ما يتعين على المخرج عرضه على المشاهد تظاهرة واضحة للعرض، كما يجب أن يطرح جانباً ذلك التصور حول الجدار الرابع الذي يزعم أنه يفصل بين المتلقين وخشبة المسرح، هذا التصور الذي ترتب عليه وهم قائم على زعم آخر يقول إن الاحداث الجارية على خشبة المسرح إنما تجري في الحياة الواقعية. وبإيجاز يسعىٰ المخرج، بكل الوسائل الفنية المتاحة له، إلى جعل المشاهد، أو المتلقي، يدرك أنه يشاهد مسرحاً وتمثيلاً حتى يظل منتبهاً، ومزاولاً التفكير الموضوعي، ناقداً لما يراه. وقد يستعين، لتحقيق هذه الغاية، ببعض الأفلام السينمائية، أو الصور الفوتوغرافية المعكوسة بالفانوس السحري ـ السلايدات ـ على شاشة بيضاء، وعلى ستائر المسرح كمفسرات لأحداث المسرحية الجاري تمثيلها، أو لعرض عناوين الفصول والمشاهد. وقد تعلم بريشت من ماكس رينهاردت، وأروين بسكاتور، الكثير من أفانين المسرح التي أصبحت فيما بعد لوازم أساسية في تجاربه الإخراجية المغربة، ففي مسرحيته (رجل برجل) عرض بالفانوس السحري الجنود الإنكليز ضخام الجثث، صدورهم كأنها محشوة، ووجوههم قبيحة، ويمشون بأرجل خشبية طويلة. وفي منسرحية (إدوارد الثاني) عرض الجنود بوجوه شاحبة للغاية، وخلال عرض (أوبرا القروش الثلاثة) في برلين أسقطت على الشاشة أسماء الأغاني التي كانت تنشد على خشبة المسرح، أما في مسرحية (لا فرق بين هذا الجندي وذاك) في برلين أيضاً، فقد أسقطت على شاشات كبيرة صور الممثلين بالأحجام الطبيعية.

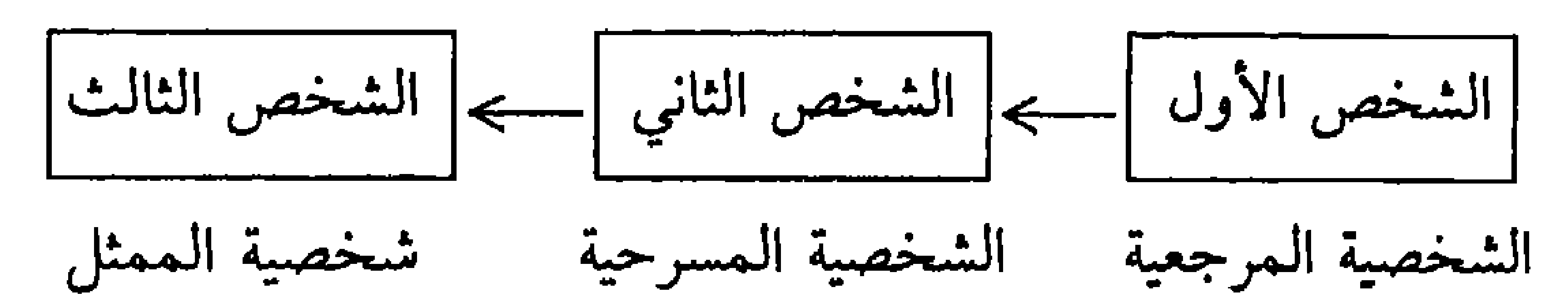
وفي قراءته الملحمية لمسرحيتي (الملك لير) و(يوليوس قيصر) لشكسبير، قدم بريشت رؤيته الإخراجية القائمة على مبدأ التغريب في ضوء هذين التفسيرين:

«عندما يقوم الملك لير (الفصل الأول ـ المشهد الأول) بنشر الخارطة الجغرافية في مشهد تقسيم المملكة بين بناته، فإن عملية التقسيم على هذه الشاكلة يمكن أن «تغرَّب». إن انتباه المشاهد يتركز ليس فقط على المملكة، فـ «لير» الذي يتعامل مع المملكة دون أدنىٰ ارتباك، وكأنه ملكه الخاص، إنما يسلط ضوءاً معيناً على أسس الأيديولوجية الاقطاعية. أما في (يوليوس قيصر) فإن روح القاتل المستبد عند بروتس «تتغرَّب» وذلك عن طريق إظهار كيف أن بروتس، الذي يلقي مونولوجاً يتهم فيه القيصر بالطغيان، ويعامل بقسوة عبده الذي يخدمه[22].

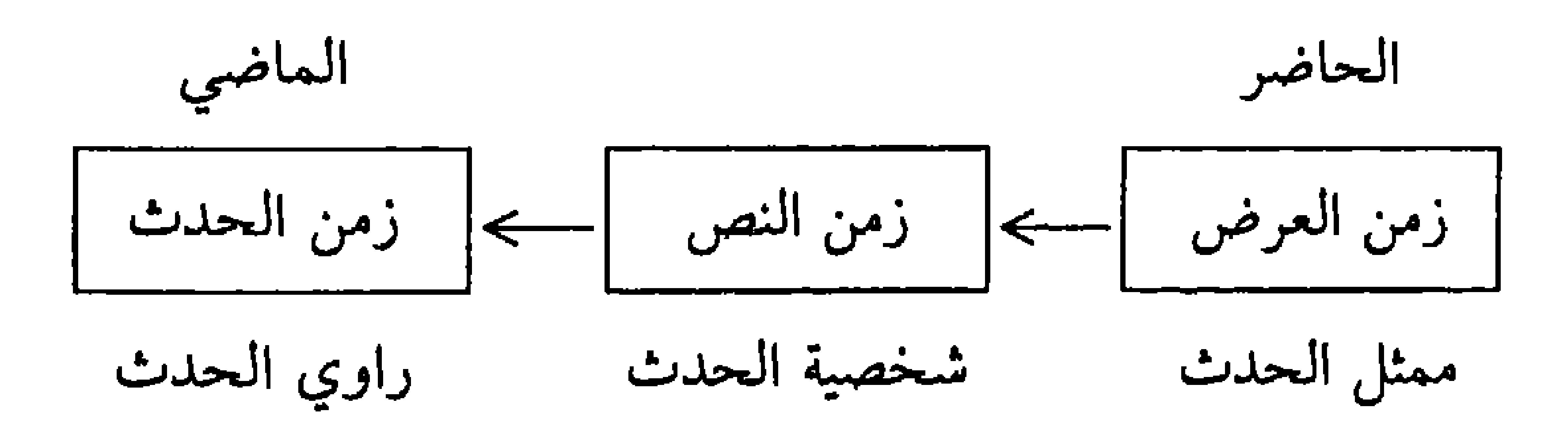
ومن أجل الحصول على تأثير التغريب في التمثيل يتعين «على الممثل ألا يخدع المشاهدين كما لو أن الموجود على خشبة المسرح ليس هو الممثل بل الشخصية المتخيلة، كما يتعين عليه، كذلك، ألا يخدع المشاهد كما لو أن ما يجري على خشبة المسرح إنما يجري للمرة الأولىٰ والأخيرة. عليه ألا يخدعه وكأن هذا الدور لم يكن مدروساً مقدماً»[23].

ويرى بريشت أن هناك ثلاث وسائل مساعدة يمكنها أن تمهد لتغريب آراء الشخصية وتصرفاتها الممثلة (بفتح الثاء) وهي:

1 ـ النقل على لسان الشخص الثالث:



2 ـ النقل بالزمن الماضي:



3 ـ قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[24].

وفي مقال له عنوانه (أسس جديدة لفن التمثيل) يقدم بريشت إرشادات وتمارين عديدة لتمكين الممثل من تغريب الشخصية والمواقف والأفعال المسرحية. ويضرب أمثلة من الحياة يكون فيها الإنسان مغرَّباً كما في الحالات الآتية: «عندما يسألني أحدهم: (هل نظرت يوماً بانتباه إلى ساعتك؟ فإنه يعرف أني أنظر باستمرار إلى ساعتي، غير انه بسؤاله قد قضىٰ على اعتيادية الأمر بالنسبة لي، وللسبب ذاته قضى على تصوري للساعة الذي لم يكن يعني لي شيئاً، لقد أضفىٰ السؤال عن الساعة طابعاً تغريبياً، وهنا تكمن مهمة السؤال). ولأجل أن يرىٰ الرجل في أمه زوجة لرجل آخر لا بد من «التغريب»، والتغريب يحصل عندما يكونْ هذا الرجل الآخر زوجاً للأم، لأن الرجل يرىٰ أمَّه تحت ضوء جديد، للمرة الأولىٰ، زوجة لرجل آخر».

ويسوق بريشت المثل الآتي أيضاً: «عندما يرىٰ التلميذ معلمه مضطهداً من قبل منفذ محكمة يحصل «التغريب». لقد اجتث المعلم من علاقاته الإعتيادية حيث يبدو «كبيراً»، أما الآن فإن التلميذ يراه ضمن علاقات أخرى يبدو فيها «صغيراً». وفي مكان آخر يوضح بريشت كيفية تغريب الممثل للحوار الشعري قائلاً: «من أجل أن نستخلص من الشعر تأثير التغريب كاملاً سيكون سلوك الممثل صحيحاً إذا لجأ منذ البداية إلى إيصال مضمون الشعر بالنثر العادي، مصاحباً ذلك حسب الإمكان بحركات اليد المعبرة للنص المسرحي» ثم يضيف: «إن بالإمكان تغريب النثر إذا ما أُلقي باللهجة العامية، اللهجة الأم للممثل نفسه»[25]. وقد تحقق هذا في المسرح العراقي بالفعل في إخراج الدكتور عوني كرومي لمسرحية بريشت (الإنسان الطيب) إذ القي حوار المسرحية باللهجة العراقية من قبل الممثلين، الأمر الذي غرَّب الخطاب المسرحي تماماً بسبب التناقض بين «المتن» الأجنبي ولغة الخطاب المحلية.

ولكي يتغرَّب الخطاب المسرحي بكل تفاصيله، ويكسر التماهي بين المتلقي وما يشاهده من عناصر ممسرحة على الخشبة، أياً كان شكلها طوال زمن العرض، فإن الإضاءة، والموسيقىٰ، والمؤثرات الصوتية، والمناظر ينبغي أن تبتعد كلياً عن إضفاء الجو الطبيعي أو العاطفي، أو الشاعري الذي من شأنه تحقيق محاكاة للحياة، أو تجسد عوالم حلمية، أو سحرية ذات تأثير على مشاعر المتلقي وأحاسيسه عن طريق الوهم، وتحفيز العاطفة والمخيلة. يجب أن يراعى في اختيار هذه العناصر وتصميمها وتنفيذها قدرتها التأثيرية على المتلقي كأشياء فنية قائمة بذاتها، ومفسرة للحدث ثانياً، وبمعنىٰ آخر يجب أن تكون مزدوجة في تأثيرها، بل إنها مدعوة إلى أن تؤكد له أن هذا المسرح حقيقي، وتسهم في خلق التناقضات، واظهار الأشياء بمظهر يفتقر إلى الانسجام حتىٰ لا يفقد المتلقي يقظته، أو قدرته على الاستفهام، ومناقشة القضية المعروضة أمامه.

استنتاجات

نستطيع أن نقرر، في ضوء ما تقدم، أن نظرية المسرح الملحمي تتفق ونظرية المنهج الشكلي في فهم المعنىٰ الاصطلاحي للتغريب، فكلتاهما تذهب إلى أنه تقنية، أو نسق فني يجعل الصورة المألوفة للأشياء غريبة وشاذة ومثيرة للدهشة. بيد أنهما تفترقان في تحديد وظيفة التغريب داخل نسيج الخطاب الإبداعي، فالأولىٰ تتخذه وسيلة لإظهار المعنىٰ الجدلي للخطاب، وكشف التناقضات الطبقية في العلاقات الإنتاجية، والاجتماعية التي يتناولها بهدف تحفيز المتلقى إلى التفكير بها، وإجباره على إتخاذ موقف منها. أما الثانية فتعده حالة من حالات التحفيز الجمالي، أو نسقاً تقنياً يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة حين يتناولها كظواهر شاذة، وغير مألوفة، أو مشوهة حتىٰ يتوقف عندها نظرنا وتستثيرنا.

الإحالات:

(1) تيار نقدي ظهر في روسيا بين عامي 1915 و1930 نتيجة لجهود تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللسانية، وحلقة بطرسبورغ، وأبرز أعلامه: جاكوبسن، بروب، شلوفسكي، باختين، إيخنباوم، توماشفسكي، تينيانوف، غرادانوف. وقد استندت الشكلانية في مراحلها الأولىٰ على المذهب الرمزي، واهتمام الرمزية بالشكل بوصفه اداة أتصال حية ونامية، ثم دخلت المعركة ضد الرمزية لكي تنتزع الشعر من أيديها، وتحرره من قيوده التي تربطه بالفلسفة الذاتية، والنظريات الجمالية، ولكي توجهه صوب الفحص العلمي للوقائع. وهكذا انصرفت في طروحاتها النقدية إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، وأضعة النصوص الأدبية في مركز اهتمامها، رافضة المقاربات النفسية، أو الفلسفية، أو السوسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت تسّير النقد الأدبي الروسي. وذهبت إلى أن الأدب، كيان مكتف ذاتياً، وليس نافذة ندرك من خلالها الكيانات الأخرىٰ.
ينظر: بوريس أيخنباوم: «نظرية المنهج الشكلي» في نصوص (الشكلانيون الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية 1982) ص 34. وكذلك ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص 16. وتزفيتان تودوروف «تمهيد حول نظرية المنهج الشكلي» في نصوص (الشكلانيون الروس) ص 16.

(2) د. إبراهيم حمادة، «مفهوم التغريب في مسرح بريشت» السينما والمسرح (القاهرة)، العدد 57 (سبتمبر/ أيلول 1968) ص 31.

(3) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة الدكتور جميل نصيّف (بغداد: وزارة الاعلام، 1973) ص 107.

(4) شلوفسكي: «بناء القصة القصيرة والرواية» في نصوص (الشكلانيون الروس) ص 138، والملحق التوضيحي للمرجع نفسه ص 227.

(5) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، 1973) ص 61.

(6) د. إبراهيم حمادة، المرجع نفسه، ص 31.

(7) د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 3 (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1987) ص 83، 84.

(8) إبراهيم الخطيب، «مقدمة نصوص (الشكلانيون الروس)» ص 11.

(9) شلوفسكي، المرجع نفسه، ص 138.

(10) تزفيتان تودوروف، المرجع نفسه، ص 11.

(11) توماشفسكي، «نظرية الأغراض» المرجع نفسه، ص 202.
(12) شلوفسكي، المرجع نفسه، ص 138.
(13) توماشفسكي، المرجع نفسه، ص 202.
(14) نفسه، ص 203، 204.
(15) د. صلاح فضل، المرجع نفسه، ص 82، 83.
(16) برتولد بريخت، المرجع نفسه، ص 178.
(17) نفسه، ص 152.
(18) دار كوسوفين «المرأة والداينمو» المسرح والسينما (القاهرة)، العدد 58، (ديسمبر/ كانون الأول 1968) ص 4.
(19) برتولد بريخت، المرجع نفسه، ص 423.
(20) نفسه، ص 322.
(21) شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر (بغداد: وزارة الاعلام، 1972) ص 159.
(22) برتولد بريخت، المرجع نفسه، ص 177.
(23) نفسه، ص 301.
(24) نفسه، ص 165.
(25) نفسه، ص 167.

نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا المسرح

ما السينوغرافيا؟

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول، في الخطاب المسرحي العربي، أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الخطاب. فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانينات من هذا القرن، ولعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي، بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي، بديلاً عن مصطلح (الديكور)، أو (الديكور والاضاءة) معاً حينما ينسبان إلى مصمم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة.

فما هي السينوغرافيا؟

يمكن تقديم أكثر من تعريف لها، فهي أولاً: «فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الأحداث»[1]. وهي، ثانياً: «فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه

على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء»[2]. وهي، ثالثاً: فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام)[3].

ولا يقتصر هذا الفن على المسرح، فلقد ظهر في فرنسا في العقد الأخير ما يمكن أن نطلق عليه انفتاح السينوغرافيا. وهذا يعني تطبيق ما يتصل بخشبة المسرح في مجالات أخرى غير العرض المسرحي، فهناك سينوغرافيا المعارض، والأحداث المهمة، والمناسبات، والاحتفالات. وفي جميع هذه الحالات تهدف السينوغرافيا إلى «عمارة الفضاء»، وخلق اطار معين، وتحديد فراغ ما، وإضفاء طابع على مكان ما من أجل شخوص معينة، وحكاية ما، وصياغة وجهة نظر أو أكثر.

«وعلى ذلك فالسينوغرافيا بايجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل اضفاء معنى على الفضاء»[4]. والسينوغراف الذي ينتج هذا الفن يجمع بين تقنية الديكور، والإضاءة والأزياء، فيشكل من معطياتها، وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية ـ مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي، أو الدل على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية اضافية (ايحائية). وهذا المنحىٰ السيميائي للسينوغرافيا هو ما نحاول تقديم إضاءة، أو مقاربة له في هذا البحث.

السينوغرافيا في المنظور السيميائي

المسرح هو «فضاء فارغ» في المقام الأول، على حد تعبير بيتر بروك. وهذا يعني أنه خالٍ ـ في البدء ـ من أي حامل للعلامة (إذا ما استبعدنا عنصر الممثل عنه)، وما أن نضع فيه شيئاً ما، أياً كان شكله، ومادته، ولونه، وهو في حالة استعمال مسرحي حتى يصبح ذلك الفضاء

ممتلئاً، والشيء علامة مكانية دالةً. وتكتسب هذه العلامة بعداً دلالياً أكثر ثراءً حين توجه إليه إضاءة ذات طابع ايحائي.

انساق العلامات السينوغرافية

تنتظم العلامات المكونة لسينوغرافيا العرض المسرحي في انساق ثنائية وثلاثية، ويمكن تصنيفها وفقاً لثلاثة معايير على النحو الآتي:

أ ـ التصنيف الثلاثي الذي اقترحه (بيرس) وفقاً لعلاقة الدال بالمشار إليه، أو بين الصورة والموضوع، ويتكون من:

1 ـ **علامات ايقونية**: وهي العلامات التي ترتبط بموضوعها (أو يرتبط الدال بالمدلول) بعلاقة المماثلة أو التشابه، «فالأيقون Icon هو العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط»[5].

وتبرز العلامات الأيقونية في السينوغرافيا، عادة، في العروض التي تنحو منحى «طبيعياً»، أو «إيهامياً». وكذلك في بعض العروض التي لا يتعدى استخدام مفردات المكان فيها الوظيفة النفعية، أو العادية. فالشجرة الحقيقية التي توضع على المسرح لتدل على شجرة في حديقة منزل، أو رصيف، أو ضفة نهر علامة ايقونية، وهيكل السيارة المنقول من الشارع إلى الخشبة، أو إلى أي مكان آخر يقدم فيه العرض، للدلالة على السيارة، هو علامة أيقونية أيضاً، والدال الذي يشير إلى زي حريري نفيس هو نفسه حريري نفيس بدلاً من أن يكون إيهاماً تستدعيه الألوان على قماش، أو صورة مطبوعة على فيلم، أو وصفاً. وهكذا فإن المبدأ الذي يحكم العلاقة بين الدال والمدلول في هذا النمط من العلامات السينوغرافية هو التطابق الأيقوني (Iconic Identity). ولعل هذا المبدأ يجد أفضل تطبيق له في العروض التي تقدم داخل فضاءات معمارية حقيقية، سواء كانت بيوتاً، أو قصوراً، أو كنائس، أو معابد، قديمة أو

حديثة، كالبيت البغدادي المعروف بـ (منتدى المسرح) في بغداد، وقصر الغوري في القاهرة، حيث يتطابق مكان العرض المتخيل (أو المسرحي) مع المكان المعماري (أو الحقيقي)، وبخاصة إذا لم يجر المخرج عليه تحويرات فنية تغير من ملامحه الطبيعية. وتمكن الإشارة إلى الكثير من العروض التي قدمت في (منتدى المسرح) منذ منتصف الثمانينات إلى الآن، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عرضين: الأول (ترنيمة الكرسي الهزاز) للدكتور عوني كرومي، والثاني (مرحباً أيتها الطمأنية) لعزيز خيون، ففي كليهما تماثل مكان العرض مع المكان الحقيقي، حيث تجري أحداث العرض الأول في بيت بغدادي قديم تعيش فيه امرأتان حياة تلفها العزلة والانتظار، وتجري أحداث العرض الثاني في مكان مشابه للمكان الأول تعيش فيه امرأة وحيدة بانتظار عودة زوجها الغائب.

وهكذا تبدو العلامات السينوغرافية في العروض التي يتماثل أو يتطابق فيها المكان المتخيل مع المكان الحقيقي علامة ايقونية من نوع (الصورة ـ Image)[6]، لأننا نفقد معها الشعور بأنها ليست الأشياء ذاتها.

2 ـ **علامات امارية (إشارية)**: وهي العلامات التي ترتبط بالمشار إليه ارتباطاً سببياً، أو أنها موصولة عرضاً بمواضيعها، وكثيراً ما يكون هذا الوصل طبيعياً، أو من خلال التجاور، «فالامارة هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع»[7]. وتقع العلامات «الطبيعية» ذات العلاقة العلية، ضمن الامارات، غير أنه يندرج في هذا التصنيف الامارات التي تحيل إلى الشيء المشار إليه بالمجاورة الطبيعية.

وليست الامارات كيانات مستقلة، بل هي وظائف، مثلها مثل الايقونات، فقد تعين الملابس المسرحية طراز الزي الذي ترتديه الشخصية المسرحية ايقونياً، ولكنها تكون في الوقت ذاته امارة، أو قرينة لمكانتها

الاجتماعية أو حرفتها. وكثيراً ما يصور المكان الدرامي من خلال التداعيات العلية، أو التجاور بدلاً من الصورة المباشرة. فاستخدام الدخان في عمق المسرح بواسطة الآلة إشارة إلى حدوث حريق عبر تشارك العلة والمعلول، وتحطم أجزاء من الديكور الذي يمثل بيتاً، أو مقهى، أو مدرسة، واسوداد مناطق معينة فيه إشارة إلى تعرض المكان لقصف حربي. ويضرب (كير ايلام) مثلاً على ذلك، أيضاً، بالمشهد الأول من مسرحية (العاصفة) لشكسبير، «حيث يمكن الإيحاء بالعاصفة وبشكل يتوافق مع المبادىء الإيهامية، بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تكنولوجية أخرى»[8]. وكذلك توظيف التغيرات في الاضاءة بوصفها امارات للإشارة إلى موضوع العرض المسرحي، أو لتحديده.

3 ـ **العلامات الرمزية**: تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هنا عرفية وغير معللة، فلا يوجد تشابه، أو صلة فيزيقية بين الاثنين. ويعرّف (بيرس) الرمز بأنه «علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه»[9]. ويذكر قاموس اوكسفورد ان «الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيءٍ آخر، أو يمثله، أو يدل عليه لا بالمماثلة، وإنما بالإيحاء السريع، أو بالعلاقة العرضية، أو بالتواطؤ»[10]. ويؤكد (ايلام) على أن العرض المسرحي ككل هو رمزي، إذ ان العرف وحده هو الذي يجعل المتلقي يقبل ما يراه على المسرح على أنه يمثل شيئاً آخر.

وثمة نمطان من العلامات الرمزية في السينوغرافيا ـ كما في الأشكال الفنية الأخرى ـ الأول: نمط العلامات الرمزية الشائعة التي أصبحت مقيدة بمدلولات ثابتة لكثرة تداولها في الفن، أو لأغراض غير فنية، وقد ارتبطت بالوعي الاجتماعي، أو التاريخي، أو الديني، أو الايديولوجي للمتلقي، كعلامة (الصليب)، و(الهلال)، و(المطرقة

والمنجل)، و(الجمجمة)، و(الحمامة البيضاء)، و(غصن الزيتون)، و(الكرسي)، و(الغراب)، وبعض الألوان (كالأحمر والأسود والأبيض). ويطلق على هذه العلامات الرمزية (العلامات الرمزية الهابطة). أما النمط الثاني فهو نمط العلامات الرمزية المبتكرة التي ينتجها الفنان اعتماداً على مخيلته وخزينه المعرفي، بمعزل عن وجود، أو عدم وجود آصرة بينها وبين الموروث الرمزي الذي يحمله المتلقي، بيد انها، في الوقت ذاته، تخضع لنسق من «التشفير» يتيح لصنف من المتلقين تأويلها، أو استنطاقها ضمن سياقها. ويطلق على هذا النمط (العلامات الرمزية الصاعدة).
وتمكن الاشارة إلى الكثير من العلامات التي تمثل هذين النمطين في سينوغرافيا المسرح، ولكننا سنكتفي، أيضاً، بالإشارة إلى ثلاثة عروض من المسرح العراقي والأردني: العرض الأول (بيت برنارد البا)، لسامي عبد الحميد (1979)، الذي وضع أحداث المسرحية، بالتعاون مع المصممة (سلمى العلاق) داخل قفص حديدي أسود اللون في منتصف قاعة مسرح بغداد، وبذلك أصبح المكان علامة رمزية مفارقة للمعطى الموضوعي للمكان، أو البيت. والعرض الثاني (الحر الرياحي) الذي أخرجه كريم رشيد، وقدم على المسرح الوطني في مهرجان بغداد الرابع للمسرح العربي (1994)، فقد اقتصرت مفردات السينوغرافيا على مجموعة من الاطارات الخشبية ذات الاحجام المختلفة، والدلاء المعدنية التي لا قاع لها، والعصي، والخوذ، والرماح المنتكسة في سقف المسرح. كل ذلك في فضاء فارغ، أو مجرد من أية مفردات ديكورية. ولأن هذه العلامة رمزية، ومتحولة من مظهر إلى آخر، فقد تعددت تأويلات النقاد لها، ونظروا إليها بوصفها دوال توحي بمدلولات شتى. أما العرض الثالث فهو (يا سامعين الصوت) لخالد الطريفي الذي قدم ضمن مهرجان المسرح الأردني الثالث، فقد اختزل السينوغرافيا إلى علامتين رمزيتين فقط هما: (الزرب) الذي وضعه المخرج في أعلى وسط المسرح، وفي

مواجهته الكرسي الذي احتل مكاناً بارزاً وسط الجمهور. يقوم الأول مقام بيت (ثريا) في المشاهد الأولى، ثم يتحول على الفور، ومن دون تعديل في انبنائه، إلى مغارة يلجأ إليها (منير) في المشاهد التالية. وهو ـ أي حامل العلامة ـ لا يستنفد بذلك مدى اشتغاله السيميائي، فمن وراء الدلالة على البيت والمغارة يكتسب دلالات أخرى بالتضمن (الإيحاء) من خلال قدرته التوليدية، ومن بين هذه الدلالات، وهي ذات ترتيب ثانوي بالطبع، دلالة الفقر التي توحي بها المادة التي صنع منها حامل ـ العلامة، ودلالة تداخل فضاءي الصراع، ووحدة الهدف بين البيت والمغارة، ودلالة سياسة القهر والبطش التي يمارسها المحتل. ويقوم الكرسي مقام السلطة، والهيمنة والقوة، ويوحي وضعه في مواجهة حامل ـ العلامة بفكرة الصراع الذي سينشب بين قوتين متناقضتين في سياق العرض المسرحي.

وتجدر الإشارة إلى أن اختزال سينوغرافيا المكان في هذا العرض إلى علامتين رمزيتين فقط يشكل مقوماً اساسياً لما يمكن أن يصطلح عليه بـ (الاقتصاد السيميائي) في العرض المسرحي.

ب ـ التصنيف الذي يعتمد على وجود، أو غياب التعليل، ويقسم العلامات إلى:

1 ـ علامات طبيعية: وهي العلامات التي تحددها قوانين طبيعية صرف، حيث يرتبط الدال والمدلول بعلاقة سببية مباشرة. مثال على ذلك، فيما يخص السينوغرافيا، العلامات التي أشرنا إليها في فقرة العلامات (الامارية)، ضمن تصنيف (بيرس) الثلاثي.

2 ـ علامات اصطناعية: وهي العلامات التي تستند علاقتها بالشيء الذي تدل عليه إلى قرار ارادي غالباً ما يكون جماعياً. ويمكن القول ان الفرق الأساسي بين العلامات الطبيعية، والعلامات الاصطناعية يقع عند مستوى الإرسال لا الإدراك الحسي، وانه يتوقف على وجود، أو عدم

وجود الرغبة في إرسال العلامة. وقد قال (تاديوس كوزان) ـ السيميائي البولندي ـ في هذا الصدد: «كل شيء علامة لشيء ما في ذاتنا، أو في العالم المحيط بنا في الطبيعة، ونشاط الكائنات الحية. والعلامات الطبيعية هي تلك التي توجد بدون مشاركة الإرادة، وإرسالها يظل لا إرادياً على الرغم من أن لها طابع العلامة في نظر من يدركها ويفسرها. أما العلامات الاصطناعية فيخلقها الإنسان، إرادياً للإشارة إلى شيء ما، أو الاتصال بشخص ما»[11]. وقد صاغ (كوزان)، في ضوء ذلك، مبدأ آخر هو (اصطناع العلامة الطبيعية البينة في المسرح): «يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن «يصطنع» العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح»[12]. وتعد كل العلامات الرمزية في السينوغرافيا علامات اصطناعية.

جـ ـ تصنيف العلامات وفقاً لمعيار الاتساع المكاني، والمدى الزماني إلى:

1 ـ علامات مكانية: وهي العلامات التي تعمل كلها في الفضاء المكاني، وترتبط بحاسة البصر، لكن بعضها يتصف بالثبات النسبي، ويصح اعتبارها محددة للاتساع المكاني، في حين أن سواها متحرك بشكل أساسي. وتعد مفردات سينوغرافيا الديكور المسرحي كلها علامات مكانية، إيا كان شكل الديكور، ومادته.

2 ـ علامات زمنية: وهي العلامات التي تعمل في المدى الزمني، وبعضها يعمل في المديين الزمني والمكاني (كالاضاءة) التي تعنينا هنا كونها من مكونات سينوغرافيا العرض المسرحي.

للعلامات في المسرح، بشكل عام، والعلامات السينوغرافية بخاصة، خصائص تتميز بها، ولعل قدرتها على التحول، أو ديناميكيتها، هي أهمها، فخاصية العلامات المسرحية الاساسية هي:

أ ـ تبادل المواد، والانتقال من مظهر إلى آخر.

ب ـ بعث الحياة في الشيء الجامد.

جـ ـ التحول من مجال الرؤية الى مجال السمع، أو العكس[13].

ويستحيل علينا في العرض المسرحي، أن نقرر بصفة قاطعة ما إذا كان ما يسمى «حركة» لن يدل عليه عنصر آخر من عناصر العرض، أو أن نتنبأ بأن ما يعد ظاهرة سمعية لن يعهد به إلى ظاهرة بصرية، كتحول بعض المقاطع الحوارية إلى صور، أو تحول بعض المفردات السينوغرافية (كاللواحق وقطع الأثاث) إلى فواعل تؤدي فعلاً ما ضمن سياق العرض، «إن الأشياء على خشبة المسرح، ومنها ربما حركاتها الآلية أيضاً مثل حركة رقاص ساعة تستثمر وعينا بالجريان المتقطع للأحداث وتخلق فينا حس الحدث، دون أي تدخل من الممثل، تعطي اللواحق شكلاً للحدث، فهي لم تعد أدوات الممثل، ونحن نحس بها كفواعل تلقائية مساوية لشخصية الممثل»[14]. ويدعي (هونزل) أن «المناضد يمكن أن تصبح مخلوقات نكرهها أكثر مما نكره أعداءنا»[15]. وكذلك تحول حركات الممثل إلى رقصة تعبيرية، أو توظيف مشبه للإيحاء بالمكان، كما في المثال الآتي: «يترك الممثل القصر المحاصر، ويمشي من الخلفية إلى الإمام. ترتفع الستارة الخلفية، فجأة، وهي تصور باباً بحجم طبيعي، ونرى ستارة خلفية أخرى عليها باب أصغر يشير إلى أن الممثل يتقدم من بعيد. يستمر الممثل في طريقه، تهبط ستارة خضراء داكنة فوق الستارة الخلفية مشيرة إلى أن الممثل لم يعد يرى القصر»[16]. وهكذا يمكن

تفسير خطوات الممثل (عنصر حركي) كوظيفة للموقع المكاني (عنصر تشكيلي).

ان المفردات السينوغرافية التي تؤدي دوراً رمزياً على خشبة المسرح تأخذ، وهي في حالة استعمال مسرحي، خصائص صفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية، فهي، تخلق من جديد مغايرة لطبيعتها الأولى، كالممثل، تماماً، الذي يتحول على الخشبة إلى إنسان آخر (شاب إلى شيخ، امرأة إلى رجل...). كذلك الشيء الذي يستعمله الممثل في اداء دوره يمكن أن يعطي مدلولات جديدة لم تكن من قبل من خصائصه ومميزاته، «فما يظهر أنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب إلى صليب في المشهد التالي»(17)، ويمكن أن يتحول شباك منزل إلى قضبان سجن، والأريكة إلى سرير، وبالعكس، «والعصا إلى حصان، والدكة إلى عربة في مسرحية ما»(18). وقد يتحول الرمح إلى جناح طائر، والستارة الزرقاء إلى بحر، والخيمة إلى سارية، والعباءة إلى كفن، وبالعكس في مسرحية أخرى.

وبالإمكان إيراد أمثلة أخرى لاظهار الميزة الاساسية للعلامات السينوغرافية كيف تغير وظيفتها، وتنتقل من ناحية إلى أخرى محركة أشياء معدومة الحركة، ومتحولة من مظهر بصري، أو دلالي إلى آخر.

إذن فقدرة العلامة المسرحية بصورة عامة، والعلامة السينوغرافية، بخاصة، على التحول هي طابعها الخاص، وبفضله تفهم لماذا يستطيع البناء المسرحي كله أن يتحول في أية لحظة(19).

وفي سياق مبدأ التحول في العلامات المسرحية من بنية دلالية إلى بنية دلالية مغايرة يشير (كير ايلام) «إلى أن العديد من التجارب المسماة بالطليعية في مسرح القرن العشرين قام على أساس ترقية الديكور إلى مستوى «فاعل» للتسويم، وتنازل الممثل في المقابل عن «قوة

الفعل»»[20]، ويضرب مثالاً على هذه الترقية بـ (ادوارد غوردون كريج)، الذي كان يرى المثال في العرض الذي تكون فيه الغلبة لجهاز دل تضميني (ايحائي) عالٍ، ويكون فيه للممثل دور محدد تماماً في (الدمية السامية) Super -marionnette، وكذلك بمسرحيتي (صوموئيل بيكت) الميميائيتين (فصل من دون كلام 1 و2) اللتين تقومان على تبادل عكس الادوار الذاتية ـ الموضوعية بين الممثل واللواحق ـ حاملات ـ العلامة السينوغرافية التي تحيط بالممثل تحدد صورته الانسانية وتضحي بها (شجرة، حبل، صندوق. . . الخ) في حين اسند الدور الأول الوحيد في دراميته (نفس) Breath التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية إلى الديكور[21].

ومن خصائص العلامات السينوغرافية، أيضاً، الميل إلى التعقيد، «فهناك حالات يضطر المتلقي فيها إلى أن يجمع بين علامتين، أو علامات عدة، لكي يكتشف المدلول المركب»[22]، وثمة مثال مهم يوضح هذه الخاصية أورده الباحث كريم رشيد في بحثه الاكاديمي (جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر) المقدم إلى كلية الفنون/ جامعة بغداد، لنيل شهادة الماجستير. يقول الباحث: «في مسرحية (المتنبي)، تأليف عادل كاظم، واخراج الفنان إبراهيم جلال نلحظ وجود عرش كافور وسجن المتنبي في إنشاء بنائي موحد بحيث يكون سجن المتنبي عبارة عن صندوق صغير ذي قضبان في واجهته يعلوه مباشرة كرسي كافور. فيكون السجن مجرد ذلك الحيز الصغير الواقع تحت مقعد كرسي العرش، وبين قوائمه الأرضية. ومن المؤكد أن الكرسي بحد ذاته ذو معنى أساسي واضح، وكذلك السجن، لكن وجودهما معاً في انشاء بنائي واحد يجعلنا ننظر إليهما كوحدة دلالية مركبة نقرأ فيها معنى آخر غير المعنى الأساسي لكل منهما بمعزل عن الأخر. وبجمع المدلولين معاً نقف على مدلول مركب مفاده سيطرة سلطة كافور على الشعر والابداع وتحجيمها لدورهما في حدود عرشها وفائدتها. . .»[23].

وتوجد في العرض المسرحي، أحياناً، علامات مبهمة على صعيد السينوغرافيا، فقد يدل الديكور مثلاً على قبة إحدى الكنائس، أو على غابة، في حين أن شكله الخارجي لا يوحي بذلك. وقد يشتمل الزي الواحد على عناصر مختلفة من الجنسين، أو من فترتين زمنيتين.

السينوغرافيا واقتراح المكان، أو تعيينه

المكان، بوصفه مجموعة علامات سينوغرافية دالة، يربط عناصر العرض بعضها ببعض. وهذه العملية التي يقوم بها معقدة للغاية، فقد يوحد عناصر العرض بطريقة سلبية، وكأنه محايد توجد فيه كل هذه العناصر. وقد يبدو كأنه بنية ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض: مكان مغلق، ومكان مفتوح. مكان متصل، ومكان منفصل. مكان مشتت، ومكان مكثف. مكان ثابت، ومكان متغير. مكان واحد، ومكان مقسم إلى وحدات عديدة. . . الخ. وفي بعض الاشكال المسرحية الحديثة جداً، تحاول سينوغرافيا المكان ألاّ توحد العناصر عمداً لتجبر المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص للعالم.

وفي ضوء ذلك لم يعد المكان المسرحي المعاصر ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتلقين. ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان، ونقد فكرة العرض في حد ذاتها، «فالمكان المعاصر جعل لحمل المتلقي على التخلي عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له»[24].

ويقترن هذا التحول في مفهوم سينوغرافيا المكان بنظام العلامات التي يختارها المخرج والسينوغراف للاتصال بالمتلقي، فهي إما تكون علامات تهدف إلى تعيين مكان الاحداث، أو اقتراحه، وهي في كلا الحالين لا تعني انها مكانية بالضرورة، إذ يمكن أن يظهر المكان من خلال الصوت والضوء، أو الممثل، وإذا كانت خشبة المسرح وسط

الجمهور المتلقي أصبحت امكانية تحديد موقع الأشياء والديكورات محدودة للغاية، وغالباً ما تعتمد على الممثل الذي يصبح عندئذ قطعة ديكور، أو مفردة مكانية، أو قطعة اثاث، أو اكسسوار. ويأتي (هونزل) بمثال على ذلك من تجربة (اوخلوبكوف) المسرحية، فقد ابتدع ما يمكن تسميته بـ (الممثل ـ البحر) بجعله شاباً يرتدي بطريقة حيادية مئزراً غير مرئي مع قناع على وجهه. يهز قماشة زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالأرض بشكل تتموج فيه القماشة، فيستعيض ايمائياً عن أمواج قناة بحرية. وخلق (اوخلوبكوف)، أيضاً، ما يمكن تسميته بـ (الممثل ـ الأثاث)، وذلك بجعله ممثلين، مرتدين بشكل غير ملحوظ، يركع احدهما قبالة الآخر، وهما يبسطان غطاء طاولة بينهما كمربع يوحي بطاولة[25].

وعلى هذا النحو يمكن ايراد أمثلة كثيرة على أن العلامات التي وظيفتها تعزيز إدراك المتلقي تتضمن دائماً تعيين المكان، أو اقتراحه، وهي تحتفظ، عادة، بأقوى ديناميكية ممكنة.

● الإضاءة بوصفها عنصراً سينوغرافياً

تؤدي الإضاءة دوراً سيميائياً مهماً في العرض المسرحي، فمن وظائفها الأساسية خلق علامات مزاجية، والإيحاء بالجو النفسي (اثارة العواطف والاحاسيس)، والإشارة إلى زمان (صباح ـ مساء ـ ربيع ـ شتاء ـ شروق ـ غروب)، وتحديد المكان، فإذا ما سُلطت الكشافات على جزء من الخشبة دون غيره كان معنى هذا أن الجزء المضاء هو المكان الذي تجري فيه الأحداث مؤقتاً، كما أن ضوء الكشافات يمكن أن يعزل أحد الممثلين عن الآخرين، أو قطعة أثاث عما يحيط بها. والغرض من ذلك ليس تحديد المكان المادي الذي يشغله الممثل، أو الشيء فحسب، بل إبرازهما بالنسبة لما يحيط بهما. ومن ثم تصبح الإضاءة علامة لأهمية

الممثل والشخصية التي يتقمصها، أو أهمية الشيء سالف الذكر، أو تغيرهما، بل انها تستطيع أن تضيف إلى ما تسلط عليه قيمة سيميائية جديدة، وأحياناً تشكل الإضاءة وجه الممثل، أو جزءاً من الديكور.

ويؤدي عرض الصور والافلام، ثابتة أكانت أم متحركة دوراً خاصاً في هذا الصدد «فهي تنتمي إلى مجموعة العلامات الضوئية من الناحية الفنية، لكن وظيفتها تتعدى نطاق هذه المجموعة بكثير، ولنلاحظ أن الصور الثابتة «السلايدات» قد تكمل الديكور، أو تحل محله، في حين تضيف الصور المتحركة بعض الآثار الديناميكية، كحركة السحب، أو أمواج البحر»[26]. ويمكن أن تشكل هذه العناصر الفنية بارتباطها مع مفردات مكانية دلالات مركبة كثيرة.

● قراءة تطبيقية في سينوغرافيا (الحلم الضوئي)

بعد أن قدمنا إضاءة لمفهوم السينوغرافيا، والمنظور السيميائي لها، نحاول الآن تقديم قراءة تطبيقية في سينوغرافيا عرض مسرحي بعنوان (الحلم الضوئي)، وهو عرض صوري ـ ميميائي كتب السيناريو له. وأخرجه المخرجان العراقيان (صلاح القصب) و(شفيق المهدي) عام 1989، في كلية الفنون الجميلة ببغداد.

لا تنتمي مفردات سينوغرافيا عرض (الحلم الضوئي) إلى عالم المعطيات المألوفة، بل تشكل اقتراحاً سيميائياً يقدم للمتلقي لكي يملأه بخياله، ويتخلى عن نظرته إلى العالم من خلال النظم التي تلقاها، ولقنت له، فنحن حينما ندخل إلى قاعة العرض نفاجأ بتوزيع تلقائي للأشياء، حيث تبدو العناصر متجاورة لكنها متنافرة:

* معطف معلق.

* كرسي مغطى بقماش أبيض عليه آلة تصوير، وعلى إحدى أرجله تستند آلة كمان.

* أمام آلة الكمان قطعة قماش بيضاء تنكفىء عليها مكواة فحمية.

* تتوزع على جانبي الكرسي أكوام من الأشرطة السينمائية، ساكسفون، اطار حديدي علقت عليه ملابس، كونترباس، دمية كبيرة مغطاة تضع على عينيها نظارات، وتعتمر قبعة.

* أمام الدمية منضدة وضعت على سطحها منفضة سجائر وقدح، وشريط سينمائي.

* على مقربة من المنضدة أُلقيت على الأرض أشرطة كاسيت، وأشعة، وأوكرديون وخمس حقائب.

إنها لوحة سريالية تختلط فيها الأشياء والمرئيات المحسوسة من دون تناغم وانسجام. أشياء تنتمي إلى انساق اجتماعية وفنية أُنتزعت من طمأنينة وجودها الاعتيادي، ووضعت في فضاء مسرحي، ليس كما هي في الواقع، بل كما يمكن أن تكون في الحلم، أو في الفن الذي يحاكي بنية الحلم.

إن انفصال هذه الأشياء عن وجودها الاعتيادي بإذابتها في مجرى النسق الشفري للعرض يجعل منها علامات رمزية لا تنطق إلاّ إذا وجهنا إليها أسئلة مستوحاة من سياق العرض، فالمعطف، مثلاً، يرتبط على مستوى الغياب بالرغبة الجنسية المكبوتة عند الفئة الثالثة من الممثلين، إذ يمكن أن نضعه بأزاء مفهوم الرجل، ولكن ليس على وفق اقتران طبيعي، بل استعاري، وتأويل ذلك، حسب (فرويد)، هو «أن العادة كانت قد جرت في حفلات الزواج القديمة عند البدو أن يستر العريس عروسه بمعطف خاص يسمونه «العباءة»، ويقول في الوقت نفسه عبارة تقليدية «لا تدعي رجلاً غيري يسترك في المستقبل»[27].

ويمكن تغيير التتابع، أو التجاور التلقائي لهذه الأشياء/ العلامات كلها على وفق كيفيات مختلفة من دون أن يحدث أي خلل في العلاقات الأفقية القائمة فيما بينها، وهذا يعني أن البنية السينوغرافية للعرض على

النقيض، تماماً، من بنية اللغة (العلاقات الأفقية بين الألفاظ)، فآلة التصوير يمكن وضعها على المعطف بدلاً من الكرسي. وأشرطة الكاسيت الملقاة على الأرض يمكن وضعها على المنضدة. والمنضدة نفسها يمكن تغيير مكانها. وقطعة القماش البيضاء يمكن أن تغطي الكونترباس بدلاً من الكرسي. والمكواة الفحمية يمكن وضعها على مقربة من الدمية بدلاً من انكفائها أمام آلة الكمان... الخ.

ويتيح المحور الاستبدالي لبنية المشهد إجراءً استعارياً غير محدود للعلاقات العمودية بين هذه الأشياء، بوصفها دوالاً، وموحياتها (مدلولاتها) في ذهن المتلقي، على النحو الآتي، تمثيلاً لا تحديداً:



ويثير اللون البنفسجي لاشعة المصباح تناقضا في دلالته مع الجو القاسي للحلم، ولكنه يحقق مبدءاً أساسياً من المبادىء التي قامت عليها السريالية، ونعني به بلوغ حالة من الانسجام تمتزج فيها القوى المتناقضة/ المتعارضة في قوة واحدة، فالموت يمتزج بالحياة، والماضي بالمستقبل، والحلم بالواقع في واقع مطلق هو الواقع السريالي.

وقد استخدم المخرجان إلى جانب مصباح النيون البنفسجي، كشاف الومضات خلف النافذة، حيث خلقت ومضاته السريعة المتوهجة نوعاً من الدوامة المثيرة للأعصاب إيغالاً في تجسيد لا معقولية الحلم، ولا نستبعد أن يكون هذا الضوء الساطع علامة رمزية توحي بعنوان المسرحية ـ الحلم الضوئي ـ وهي العلامة الوحيدة التي تمثلت فيها دلالة قصدية وليست تلقائية.

وتعد الأزياء في هذا العرض عنصراً أساسياً في البنية السينوغرافية، كونها علامات مولدة لدلالات إيحائية تسهم في تشكيل الفضاء السريالي للعرض، ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة نماذج:

1 ـ نموذج الزي الذي لا يحمل هوية تاريخية (زي المغنية والبروفيسور).

2 ـ نموذج الزي السياقي (الكنائي) الحديث الذي ترتبط أجزاؤه بعلاقات تجاورية (الأزياء التي يرتديها ممثلو الفئة الثانية + الساحرة).

3 ـ نموذج الزي الاستعاري الذي يجمع بين أشكال غير متجاورة في نسق الزي (الأزياء الحديثة، والأزياء القديمة المنتمية إلى عصور مختلفة التي يرتديها ممثلو الفئة الثالثة).

ويضطلع التأليف بين هذه النماذج اللامتجانسة من الزي بوظيفته الاستدلالية المتناغمة مع بنية العرض التي تقصي كل نزعة طبيعية، وتجمع بين عناصر غير متجاورة في الواقع، فهو، أي التأليف، يُبعد الزي عن

مهمة إغراء العين إلى مهمة إقناعها، فلا يعرضه علينا لنشاهده فقط، أو لننعم النظر فيه بل لنقرأه ونعوِّمه. وهو، قبل كل شيء، يتضمن، أو يطبق ما يمكن أن نسميه بسياسة العلامة.

وأخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن ثمة خصائص إنسانية للأزياء الموظفة في هذا العرض تجعل البعد الجسدي للممثلين حساساً ومؤثراً يؤكد حقيقة أن المسرح احتفال، في وجه من وجوهه، بالجسد الإنساني.

الإحالات:

(1) مارسيل فريد فون، «فن السينوغرافيا» في السينوغرافيا اليوم، ترجمة د. حمادة إبراهيم وآخرون (القاهرة: منشورات وزارة الثقافة/ مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، 1993)، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 8.

(3) كريم رشيد، جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة (بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989)، ص 38.

(4) مارسيل فريد فون، المرجع نفسه، ص 8.

(5) تشارلس سوندرس بيرس، «تصنيف العلامات» في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، تحرير سيزا قاسم، ونصر أبو حامد (القاهرة: دار الياس العصرية، 1986)، ص 138.

(6) قسّم (بيرس) العلامات الايقونية إلى ثلاثة أنواع: (الصورة، والرسم البياني، والاستعارة). ينظر المرجع السابق نفسه، ص 139.

(7) المرجع نفسه، ص 140.

(8) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) ص 43.

(9) تشارلس سوندرس بيرس، المرجع نفسه، ص 142.

(10) نقلاً عن: د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1987)، ص 45.

(11) سامية أحمد أسعد، «الدلالة المسرحية» عالم الفكر (الكويت)، المجلد العاشر، العدد الرابع (1980) ص 85.

(12) كير ايلام، المرجع نفسه. ص 60.

(13) سامية أحمد أسعد، المرجع نفسه، ص 93.

(14) جيري فيلتروسكي، «الانسان والشيء في المسرح» ترجمة نجدت كاظم موسى، فصول (القاهرة) المجلد الثالث عشر، العدد الرابع (شتاء 1995)، ص 154.

(15) نقلاً عن: المرجع نفسه، ص 155.

(16) بيتر بوجاتيرف، «الرموز والدلالات في المسرح» ترجمة محمد عبازة، فنون (تونس) العدد 7 (أيار 1987)، ص 47.

(17) كير ايلام، المرجع نفسه، ص 22.

(18) بيتر بوجاتيرف، المرجع نفسه، ص 47.

(19) جيندريك هونزل، «ديناميكية الاشارة في المسرح» ترجمة د. أدمير كورية، الحياة المسرحية (دمشق)، العدد 28 ـ 29 (1987)، ص 36.

(20) كير ايلام، المرجع نفسه، ص 28.

(21) كير ايلام، المرجع نفسه، ص 28، 29.

(22) سامية أحمد أسعد، المرجع نفسه، ص 94.

(23) كريم رشيد، المرجع نفسه، ص 103.

(24) سامية أحمد أسعد، «مفهوم المكان في المسرح المعاصر» عالم الفكر (الكويت)، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع (1985)، ص 84.

(25) جيند ريك هونزل، المرجع نفسه، ص 35.

(26) سامية أحمد أسعد، «الدلالة المسرحية»، مرجع سابق، ص 92.

(27) قاسم حسين صالح، الابداع في الفن، ط 1 (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 113.

جنيالوجيا المونودراما
في المتخيَّل التمثيلي عند العرب

تمهيد

على الرغم من أن معظم الباحثين المعنيين بالمونودراما (= دراما الشخصية الواحدة) بوصفها نوعاً مسرحيا، يؤرخ لبداية ظهورها بأواخر القرن الثامن عشر في المانيا[1]، فإننا نرىٰ أنها، كأي شكل درامي، لا بد أن تضرب بجذورها إلى عصور تاريخية قديمة ما دامت ولادتها قد تمت داخل إطار المسرح وليس خارجه، وقد حفزتنا هذه الرؤية للرجوع إلى المصادر والبذور الأولىٰ للمتخيَّل التمثيلي في الحضارة العربية التي ورد ذكرها في المراجع القديمة والحديثة لنستخرج منها ما يدعم رؤيتنا، ويضيء سبيل البحث أمامنا.

لقد عرف العرب، شأنهم شأن غيرهم من الأمم المتحضرة، ضروباً من النشاط التمثيلي نشأ بعضها قبل ظهور الإسلام في إطار الطقوس والممارسات الدينية، وشمل بعض أوجه الحياة الاجتماعية بما يمكن تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي العام، أي ما يقرب إلى مفهوم

المسرح الشعبي الشامل ذي الصيغة الاحتفالية الذي نادى به مسرحيون معاصرون، منهم: الفرنسي(جان فيلار) والإنكليزي (بيتر بروك)، والعربي (الطيب الصديقي)، وتمنوا العودة إليه، وبذلوا على طريق تلك العودة المعصرنة جهوداً وقدموا بعض التجارب المهمة[2].

وكان من الممكن أن تأخذ تلك المظاهر التمثيلية في حياة العرب مداها في التطور لولا أن جاء الإسلام فقضى على «الجاهلية» وتراثها، وخاصة ما كان منه متصلاً بأخلاق العامة، والعبادات بعد أن استخلص منها ما استخلص وطور[3]، ونشأ بعضها الآخر بعد ظهور الإسلام في إطار الحياة الاجتماعية، والمعتقدات الدينية، وقد أطلق الباحثون على تلك الاحتفالات والضروب التمثيلية تسميات عديدة منها: (المظاهر شبه المسرحية)، و(الصور التمثيلية) و(الأشكال الاحتفالية)، و(الظواهر المسرحية)... الخ. وأهم هذه المظاهر: (المحاكاة)، و(الكرج) و(السماجة) و(المقامات)، و(التعزية)، و(الحكواتي)، و(خيال الظل)، و(الإخباري)... ولا يهمنا من هذه المظاهر إلاّ تلك التي تقترب في شكلها العام إلى العروض المونودرامية، بحيث يمكن أن نعدها «جنيالوجيا» للمونودراما.. فما هي تلك المظاهر؟

1 ـ المحاكاة

عرف العرب قبل الإسلام وبعده، شخصيات تمتلك من الحكمة، والمعرفة واللباقة، وخفة الروح، قدراً جعلها تستقطب الناس حولها، ولم تكن تلك الشخصيات بعيدة عن مجال عمل القصاص بمقدار ما كانت قريبة جداً إلى شخصية الممثل الذي يؤلف القصة، ويجمع ملاحظاته من واقع الناس، وأنماط شاذة تعيش بينهم، ويصورها على نحو مستخدماً ملكات عديدة للوصول إلى ابداع يجعله محط الأنظار، من تلك الشخصيات: (سعد القرقرة) عند النعمان بن المنذر قبل الإسلام،

و(أشعب)، و(دبية)، و(الغاضري)، و(عبيد بن اشعب)، و(عثمان بن دراج)، و(أبو الشمل البرجمي)، وهو عاصم بن وهب، و(حكم الوادي)، و(علوية)، وغيرهم ممن جاؤوا بعدهم، سنجيء إلى ذكرهم. و«يُعد أشعب، أو شعيب بن جبير مولىٰ عثمان بن عفان، من أبدع المحاكين في ذلك العصر، فهو من ذلك النوع من الممثلين الموهوبين النادرين الذين يقفون شاهداً على معرفة العرب للنشاط التمثيلي في وقت كان فيه الدين يحتل الجزء الأكبر من حياتهم اليومية»[4].

وقد أورد صاحب الأغاني بعضاً من نوادر أشعب قائلاً: «بلغ أشعب أن الغاضري قد أخذ مثل مذهبه ونوادره، وأن جماعة قد استطابوه، فرقبه حتى علم أنه في مجلس من مجالس قريش يحادثهم ويضحكهم، فصار إليه ثم قال له: قد بلغني أنك نحوت نحوي وشغلت عني من مكان يألفني، فإن كنت مثلي فافعل كما أفعل ثم غضّن وجهه وعرّضه وشنّجه حتىٰ صار عرضه أكثر من طوله، وصار في هيئة لم يعرفه أحد بها، ثم أرسل وجهه وقال له: إفعل هكذا، وطوّل وجهه حتىٰ كاد ذقنه يجوز صدره، وصار كأنه وجه الناظر إلى سيفه، ثم نزع ثيابه وتحادب، فصار في ظهره حدبة كسنام البعير، وصار طوله مقدار شبر أو أكثر. ثم قام فتطاول وتمدد وتمطىٰ حتى صار أطول ما يكون من الرجال، فضحك والله القوم حتىٰ أغمي عليهم. وقطع الغاضري فما تكلم بنادرة ولا زاد على أن يقول: يا أبا العلاء لا أعاود ما تكره، إنما أنا تلميذك وخريجك. ثم انصرف أشعب وتركه»[5].

وإذا ما تأملنا هذا النص، على ما فيه من مبالغة في الرواية وجدنا دليلاً على وجود ممثل يتخيّل لوحده مشهداً صامتاً، ومضحك صاحب طريقة خاصة به له جمهوره الذي يقبل عليه، ويطلبه ويستطيبه، وله أيضاً منافسوه الذين يحاولون جاهدين التفوق عليه، وسرقة جمهوره منه، ومجاراته فيما يفعل وتقليده، وسرقة فنه أيضاً، وأن هذا الفنان يدخل في

تحديات مباشرة مع خصومه، ومنهم هنا (الغاضري) على مرمىٰ ومسمع من الناس، وكأنهما في مباراة، أو مهرجان، وأن الفنان أشعب يتفوق أمام جمهوره تفوقاً ساحقاً على منافسه في فن التمثيل الصامت (البانتوميم) هذه المرة، ويقوم بفعل مسرحي يستخدم فيه التشكل الجسمي كوسيلة تعبير مركزاً على الجانب الحركي من الإداء والفعل المسرحيين، وهو يذكرك مباشرة بالجهد الحركي المضني الذي يبذله الفنانون التابعون لأحدث مدارس الإداء الفني المعتمد على الحركة المنبثقة من معاناة، ومعايشة صحيحة تتخذ من الجسد مرتكز انطلاقها ليكون جهاز إداء يعبر عن الانفعال، وخاصة مدرسة غروتوفسكي، وانتونين آرتو، ومايروهولد[6].

ويروي ابن أبي عون الكاتب في مخطوطة (الأجوبة المسكتة) نقلاً عن الشابشتي قائلاً: «أنشد جرير شعراً، فقال له مخنث: ويل لي يايابا، فقالوا: أسكت ويلك هذا جرير، فقال: وأي شيء يقدر يعمل لي؟ إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية»[7]. وتدلنا هذه الرواية فيما تدل على وجود الممثل الهزلي (المحاكي) في العصر الأموي أيضاً القادر بمفرده على تقديم مشاهد تمثيلية (مونودرامية) أمام حشد من الناس بهدف السخرية، والتهكم على خصومه.

ويتكرر ذكر المحاكين والمقلدين والمهرجين في المدونات التاريخية والأدبية العربية في العصر العباسي، و«كانوا في البدء يستعرضون فنونهم في أوقات الأعياد الإسلامية فقط، وبالتدريج توسع أفق عروضهم حتىٰ اتخذ شكلاً دنيوياً اعتيادياً بحتاً»[8]. ومما رواه الجاحظ من أخبارهم قوله: «ومع هذا نجد الحاكية من الناس يحكي الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئاً، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والحبشي وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم، فأما إذ حكىٰ كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل أطرافه في كل فأفأة في الأرض في لسان واحد، كما أنك تجده يحكي

الأعمىٰ بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمىٰ واحداً يجمع ذلك كله فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمىٰ واحد»[9].

ويذكر الجاحظ من هؤلاء المحاكين (أبا دبدوبة) الزنجي مولىٰ آل زياد، الذي كان يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقىٰ حمار مريض، ولا هرم حسير، ولا متعب بهير إلاً نهق. وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك حتىٰ كان أبو دبدوبة يحركه وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد، وكذلك في نباح الكلاب[10].

ويذكر المسعودي من هؤلاء أيضاً (ابن المغازلي)، الذي كان يجمع حوله أكبر عدد من الناس في طرقات بغداد يحكي لهم الأخبار والنوادر والمضاحك بأسلوب تمثيلي، ويصفه المسعودي بأنه «كان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه أن لا يضحك. قال ابن المغازلي: فوقفت يوماً في خلافة المعتضد على باب المعتضد فأخذت في حكاية الخدم فأعجب الخادم بحكايتي وأشغف بنوادري ثم انصرف عني»[11].

ويستمر ابن المغازلي في حديثه فيذكر كيف أخبر الخادم المعتضد بما رآه وسمعه حتىٰ أمره بإحضاره أمامه، «فأخذ بيدي وأدخلني عليه فسلَّمت وأحسنت ووقفت في الموضع الذي اوقفت فيه فرد علي السلام، وقد كان ينظر في كتاب فلما نظر في أكثره أطبقه ثم رفع رأسه إليَّ وقال لي: أنت ابن المغازلي؟ قلت: نعم يا أمير المؤمنين، قال: قد بلغني أنك تحكي وتُضحك، وأنت تأتي بحكايات عجيبة ونوادر ظريفة، قلت: نعم يا أمير المؤمنين الحاجة تفتق الحيلة أجمع بها الناس وأتقرب إلى قلوبهم بحكايتها التمس برهم وأتعيش بما أنا له، قال: فهات ما عندك وخذ في فنك، فإن أضحكتني أجزتك بخمسمائة درهم، وإن لم أضحك فما لي

عليك؟ فقلت: للحين والخذلان: ما معي إلا قفاي فاصفعه ما أحببت، وكم شئت وبما شئت، فقال لي: قد أنصفت إن ضحكت فلك ما ضمنت، وإن أنا لم أضحك صفعتك بهذا الجراب عشر صفعات، فقلت في نفسي: ملك لا يصفع إلاّ بشيء يسير، وبشيء خفيف هين. ثم التفت وإذا أنا بجراب ادم ناعم في زاوية البيت، فقلت في نفسي: ما أخطأ حزري ولا أخلف ظني، وما عسى أن يكون من جراب فيه ريح، إن أنا أضحكته ربحت، وإن أنا لم أضحكه فأمر عشر صفعات بجراب منفوخ هين، ثم أخذت في النوادر والحكايات والنفاسة والعبارة، فلم أدع حكاية أعرابي ولا نحوي ولا مخنث ولا قاض ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة ولا نادرة ولا حكاية إلاّ أحضرتها وأتيت بها حتىٰ نفد جميع ما عندي»[12].

ونستنتج من هذا النص أن (ابن المغازلي) كان ذا موهبة فريدة في المحاكاة، فهو ممثل فرد يقوم بالتمثيل أمام جمهور يتجاوب معه. وما انتقاله من محاكاة شخصية إلى أخرىٰ مركزاً على خصوصية كل واحدة منها في نمط الإلقاء والطبائع، وربما الأبعاد الأخرىٰ، إلاّ دليل على قدرته في التشخيص الفردي من دون الوقوع في مطب التكرار. ولعل انتقاله من مكان إلى آخر يؤكد خوفه من أن «يورث حُضّاره الملل ويخسر نوالهم»[13]. كما أن النص يكشف لنا عن احتراف (ابن المغازلي) لفن المحاكاة أو التمثيل، والارتزاق منه حاله حال أي فنان في العصر الحديث يحصل من عمله الفني على مورد مالي يسيِّر به حياته المعيشيَّة.

ومن المحاكين الذين يذكرهم الجاحظ أيضاً في كتابه (البخلاء) والمسعودي في (مروج الذهب) خالويه المكدي[14].

وثمة نوع آخر من المحاكاة التي يبرز فيها المحاكي لوحده في تشخيص الاخرين بهدف الإضحاك والسخرية. «ولقد عرفت مجالس

الخلفاء والأكابر هؤلاء المحاكين، وأطلقت عليهم نعوتاً مثل: المضحك، والمطايب، والمساخر، وما إلى ذلك، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم»[15].

وأول من تلقاه من هؤلاء المحاكين بالمعنىٰ الذي يقرب إلى الدقة (عبادة المخنث)، فقد وُصف بأنه كان «من أطيب الناس، وأخفهم روحاً، وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون، وكان معه فخرج حاذقاً بالطبخ ثم مات أبوه فتخنث وصار رأساً في العيارة والخلاعة فوُصف المأمون، وهو إذَّاك حدث فاستحضره فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى، ومازح فاستطابه المأمون»[16].

ومن هؤلاء المحاكين أيضاً (الحسين بن شعرة)، مضحك المتوكل، وكان قد انضوى إلى (أحمد بن محمد بن المدبر)، «فحمىٰ به ضياعه وأملاكه، ووقف على استثقال ابن مدبر لأحمد بن طالون، وأخرج حكايته في تزمته وكلامه، فيضحك ابن مدبر ومن حضره، فاتصل ذلك بابن طولون فأحضره ثم قال له: بلغني أنك تتنادر بي، ولك في الناس مندوحة فاحذرني فإنك إن وقعت لم ينفعك ابن المدبر ولا غيره، فجحد هذا واعتذر إليه منه، ثم انصرف إلى ابن المدبر، وقال: يا سيدي لو شاهدت أحمد بن طولون يؤنبني فقال: ما قال لك؟ قال اصبر حتىٰ أريك صورته ومعاتبته، ثم تلبس وجلس يحكيه ويقتص ما لقيه به»[17].

وأخيراً نذكر (أبا الورد)، الذي جعل منه الكاتب المسرحي العراقي عادل كاظم، بطلاً لمسرحيته (مقامات أبي الورد): فقد فقال عنه الثعالبي: «بلغني أنه كان من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكاة، وكان يخدم مجلس المهلبي الوزير، ويحكي شمائل الناس وألسنتهم فيؤديها كما هي، فيعجب الناظر والسامع، ويضحك الثكلان، وكان أبو اسحاق الضابي قد بلي به حتىٰ قال فيه:

ومن عجب الأيام أن صروفها
تسوء امرءاً مثلي بمثل أبي الورد
فيا ليتها اختارت نظيراً وأنها
رمتني بشنعاء الدواهي على عمد
فكم بين معقور الكلاب وإن نجا
ذليلاً، ومقتول الضراغمة الأسد[18]

وبعد، فإننا نرىٰ أن هؤلاء المحاكين الذين تطرقنا اليهم ليسوا إلاّ نماذج قليلة تناثرت أخبارهم ونوادرهم في بطون كتب التاريخ والأدب العربي القديم، ولا بد أن تكون البيئة العربية، ولا سيما في العصر العباسي، قد عرفت العشرات من أمثالهم ما دامت أنشطتهم لا تخلو من هدف الارتزاق، ولا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي كانوا يعيشونه. أما طبيعة محاكاتهم فإنها غالباً ما «كانت تقوم على قصة ظريفة يقدمونها بين محاكاتهم شخوصها، ولا بأس بعد ذلك أن يتقمصوا وهم في سياق القصة أكثر من شخصية فيها يحاكونها في هيأتها وصوتها تفريقاً بينها وبين الشخوص الأخرىٰ، كما أن محاكاة هؤلاء كانت تقوم على المبالغة والارتجال مما يقربها إلى الكوميديا المرتجلة»[19]، كوميديا الممثل الواحد الذي يمثل بمفرده الأدوار كلها، ويتقمص في كل دور شخصية معينة.

2 ـ المقامة

المقامة من الأنواع الأدبية التي تعود إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). وهي عبارة عن حلقات من الحكايا المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذين يستطيعون التغلب على مصاعب الحياة بفضل فصاحتهم، ومهارتهم، ودهائهم. و«يقوم الشكل الفني في المقامة على حادثة قصيرة يتخللها الحوار تقص مغامرة يرويها راو عن بطل يصف

تنقلاته ومشاهداته وأعماله، ويحكي أقواله بأسلوب جزل أنيق مسجوع، ويتكرر الراوي والبطل في المقامات كلها. والبطل في معظم المقامات محتال يمتاز بالسرعة وسعة العلم، غير مستقر في مكان واحد، وعليه تقوم أحداث المقامة كلها. والبطل في المقامات يتخذ أشكالاً ويظهر في أحوال مختلفة، فقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً أو أديباً لغوياً، أو فقيهاً، وهو في جميع هذه الأحوال أديب بيلغ حاضر البديهة يرتجل الكلام المطابق لمقتضىٰ الحال منثوراً أو منظوماً، ويستشهد بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار»[20].

وقد نسبت المقامة إلى مصادر المسرح. أو المظاهر شبه المسرحية لاحتوائها على بعض بدايات الحوار، ومن ثم الأدب المسرحي. ويؤكد العديد من الباحثين والدارسين العرب والمستشرقين أن المقامة في أصلها أدب تمثيلي، وأنها من القيام في دار الندوة إبان عصر ما قبل الإسلام، ويقوم بتمثيل شخوصها ممثل واحد، كما يحصل في المونودراما. ويقول الدكتور علي الراعي في هذا الصدد: «تعتبر المقامة في الأصل أدباً تمثيلياً عرف منذ العصر الجاهلي، وأنها من القيام في دار الندوة في ذلك العصر، وكانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً يقوم به ممثل فرد، وتعتمد على جمهور يحضر العرض في النادي، أو مجلس الخلفاء أو قاعات الدرس، أو أماكن السمر المختلفة»[21].

ويقول الباحث عبد الحميد يونس: «كانت (المقامة) تمثيلاً مباشراً متواصلاً يقوم به ممثل فرد، ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي، وتطورت في العصور الإسلامية إلى مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء تحقيراً للعاجلة وإكبار وتعظيماً للباقية الخالدة. وأصبحت بعد ذلك مجالس للعلماء، وسار في مؤازرة هذا التطور فن شعبي من فنون المقامة يستهدف الوعظ والتعليم والسمر جميعاً، وينهض به أيضاً ممثل فرد...»[22]. وتؤيد الباحثة الروسية (تمارا الكساندروفنا) هذين الرأيين

بقولها: «كان راوي المقامات يؤدي دور كل الشخصيات وكأنه كان شاهداً على مغامرات أبطاله أو مشاركاً فيها»[23].

ـ الحكواتي

إذا كان الشاعر القديم يحمل ربابته أو صنجه ليتحدث عن بطولات قومه ومآثرهم وهزيمة أعداء قومه ومثالبهم، أو يقف على نشز من الأرض معتمداً على عصاه مجسداً بصوته الملون الأحداث التي يعرضها، فأن الراوي في الفترة المظلمة كان يجلس في المجالس والمقاهي العامة على مرتفع خشبي صغير يتحلق حوله السامعون ليجسد ما يقرأ. ونستطيع القول إن هذا الراوي، أو الحكواتي هو امتداد لأنماط من المشخصين الذين تطرقنا إليهم، وهو أشبه بما نطلق عليه اليوم (الممثل الشامل) لتمتعه بمواهب عديدة كالتمثيل والغناء والرقص. وقد عرفته أوروبا أيضاً في القرون الوسطى، وكان «رياضياً وراقصاً وموسيقياً وراوياً للأساطير وممثلاً في الوقت نفسه، وكأن كل أنواع فنون الفرجة قد تجسدت في شخص واحد»[24].

أما اسلوب عرض الحكواتي فإننا نستعين بآراء عدد من الباحثين العرب والمستشرقين في تحديد ملامحه، وبيان خصائصه. يقول الباحث محمد كمال الدين: تلك هي صورة الحكواتي الممثل الفرد الذي يسرد حكاياته أمام حشود من الناس في الأسواق والساحات الواسعة، أو الميادين الكبيرة حيث يجتمعون بعد عمل أو تجارة أو صلاة جمعة أو عيد أو مناسبة دينية معروفة. وكان في بداية ظهوره يتخذ صحن المسجد أو الدار مسرحاً له، وقد يقف على منصة عالية، أو يجلس على دكة خشبية، أو بين الناس. وكان يلقي قصصه بصفة مستمرة دون انقطاع إلاً لاستراحة قصيرة يسترد أنفاسه، ويستريح فيها المشاهدون، لذلك لم يكن هناك وقت كاف لتغيير ملابسه، وأنما كان التلوين الصوتي يعطي سمات

الشخصية وانفعالاتها، كما كان يغير غطاء الرأس أثناء العرض لبيان الحرف المختلفة لأصحابها، أو بيان أجناسهم وأعمارهم. وكان أحياناً يستخدم منديلاً أو عصا يقلد بها الوحوش والطير. وهكذا كان الحكواتي يقوم مقام فرقة مسرحية بأكملها»[25].

ويصف الدكتور علي الراعي عمل الحكواتي قائلاً: «يلعب الشاعر، أو القاص أو الراوي (الحكواتي) دوراً مهماً في الإداء المسرحي، وهو فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية في أحسن صورة ممكنة.. ويقوم الشاعر في الأدب الشعبي بمهمة الممثل الفرد بطريقة تقترب إلى درجة ملحوظة من ممثل يقوم بكل الأدوار»[26].

ويعزو البروفيسور (لنداو)، أهمية الحكواتي العربي إلى كونه يلهب احساس الأجيال بحكاويه المهتاجة المؤثرة التي كانت الإشارات وحركة الجسم تتخللها، وترتبط فيها بالكلمات، وكانت الملح والنكات التي تمتزج بلقطات مسلية من تقليد الشخصيات وهي تتكلم وتعمل، أشبه بـ «البهارات» التي تجعلها أكثر إثارة، إلاً أن هذا لم يمنع بصفة عامة من ظهور وتقديم بعض فقرات تصل إلى حد «التمثيل الصامت» البانتوميم Pantomime[27].

أما تمارا الكساندروفنا، فتقول: «بعض الرواة كان يتقمص شخصيات أبطاله ويقلد طريقتهم في الكلام، ويمثل مشاهد بأكملها، حتىٰ أن بعضهم كأن يقوم بتبديل ملابسه أثناء رواية الأحداث فيظهر أمام المتفرجين أشخاص من شتى الحرف والقوميات والأعمار بما يتناسب وأحداث الرواية وشخصياتها. وبالطبع لم تكن هناك ديكورات، ولكن كانت تستعمل بعض الأدوات كالعصي والهراوات والمناديل والأواني، فما الذي لم يتوفر لهذا العرض المسرحي؟ هذا الجنس من أجناس المسرح ما زال موجوداً حتىٰ أيامنا هذه ويطلق عليه اسم (مسرح الممثل الواحد) ـ تقصد المونودراما ـ وكان كل واحد من أولئك الرواة مشهوراً

بموضوع معين، فكان منهم العاطفي، والكوميدي، والواعظ، وذلك حسب ما يتناسب وطبيعة الراوي، وحسب درجة نجاحه في اللون الذي يقدمه[28].

أما أسلوب الحوار فقد كان شعرياً أحياناً ونثرياً في كثير من الأحيان. . وكان الحكواتي يجمع بينهما كل في موضعه، وبالطريقة المناسبة للإلقاء لكل منهما، وقد يصحب ألة موسيقية معه لتضبط الإيقاع، أو اللحن، أو الإيحاء بمعنىً لتوكيد الحدث.

ولقد عثر الباحثون على نماذج عديدة من الحوار القصصي على لسان الحكواتي وتابعيه، وذلك مثلما جاء في سيرة بني هلال.

انتشر الحكواتي في الكثير من الأقطار العربية منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، وحتىٰ فترة قريبة، بل ان بعض أشكاله ما زال قائماً في المغرب العربي. وقد أخذ في كل قطر من أقطاره صورة متشابهة الملامح.

وأما تسمية الحكواتي فقد اختلفت من قطر عربي إلى آخر، ففي العراق سمي بـ (الراوي) و(القصاص)، و(القصخون). وفي تونس عرف بـ(الراوية) وهو «يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة يرد بها على المتخاصمين، والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية، ويمنعهم من أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها عن نفسه، أيضاً، حين تقضي وقائع السيرة بأن ينتصر بطل على بطل فيثور أنصار المهزوم، بل قد تصل الأمور إلى حد ضرب الراوية نفسه»[29].

وعرف الحكواتي في المغرب باسم (الحلقة)، وهي تجمع دائري في احدىٰ الساحات العامة يقف وسطه (الراوي) يقص قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء. ووُجد حتىٰ الآن سوق كامل لهذا النوع من

الاحتفال اليومي، أو العرض المونودرامي الشعبي بمدينة (مراكش) يحج إليه آلاف السياح كل سنة من مختلف أنحاء الأرض لمشاهدة هذا النوع من «المسرح» الاحتفالي.

تتميز (الحلقة) باعتمادها على الحوار الشخصي، والغناء، والمونولوج، وكأي عرض مسرحي، أيضاً، على تجاوبه المستمر والمتواصل. فأمام دائرة تزداد اتساعاً لحظة بعد أخرىٰ يقف الرجال النساء والأطفال، وهم يركزون انتباههم على أولئك الرجال التاريخيين الذين حاربوا الإنس والجن، وانتصروا على عفاريت النبي سليمان.

ويصف الباحث المغربي محمد أديب السلاوي بنية عرض (الحلقة) قائلاً: «يبدأ المنشد إنشاده وهو يؤدي حركات ايمائية شديدة التعبير، وأحياناً يرافقه عازف مزمار أو منشد، ويروي بلغة مثيرة المطاردات البطولية والمعارك المخيفة المأساوية والحب المسحور الذي تنتصر في نهايته العفة والفضيلة والإيمان. والحلقة في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة، فهي تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل، ولهذا فإن فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية يدفع المتفرج إلى رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الأبطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفياً»[30].

ولعل خير مثال على هذا النمط الاحتفالي المونودرامي هو نشاط الشاعر المغربي (عبدالرحمن المجذوب)، في القرن السادس عشر الميلادي، الذي قضى حياته كلها جوّالاً يحكي ويقص، وقد ترك من ذات نفسه قطعة في كل مكان طرقه وأقام فيه، وخلف وراءه ديواناً شعرياً غير مدون حفظته صدور الرواة جيلاً بعد جيل حتىٰ جاء (الطيب الصديقي)، فسعىٰ إلى وضع حياة الشاعر وشعره علىٰ المسرح في

مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) مستخدماً أساليب مسرح الحلقة.

وفي الجزائر عرف هذا اللون من النشاط التمثيلي المونودرامي باسم (الجوال) وكان مسرحه في ساحة القرية. وقد ظل منتشراً في معظم أنحاء البلاد حتىٰ جاء الاحتلال الفرنسي فأبطله مع ما أبطل من صور تمثيلية أخرىٰ مثل: خيال الظل، والقرة قوز، عام 1843، لكثرة ما كان يقدمه من سخرية وتعريض بجنود الاحتلال. ولكنه رغم ذلك ظل منتشراً في قرىٰ الريف، بشكل سري، ثم عاد بعد الاستقلال يحتل مركزه، ويتطور مع ألوان الفنون الأخرىٰ[31].

وعرفت مصر الممثل الحكواتي باسم (المقلد)، أو (المداح)، أو (الحاكي). ومن مزاياه، كما يقول توفيق الحكيم في كتابه (قالبنا المسرحي): «إنه لا يتقمص وإنما يحاكي، أي يقارب بين الشخصية المقدمة والجمهور، فهو في وقت واحد شخص حقيقي نعرفه باسمه، وهو، دون أن يفقد شخصيته، يقدم لنا الشخصية الفنية المطلوبة. وبهذا يستطيع المقلد أن يقدم شخصيات عدة، بل كل الشخصيات في آن واحد. وكانت ميادين فن الحكواتي المصري هي الشوارع، والساحات والقرىٰ، والاحتفالات الشعبية، وحفلات الزواج، والختان في بيوت الأغنياء[32].

ونستنتج من وصف الحكيم لأسلوب عرض الحكواتي المصري أن إداءه، إداء ملحمي مثل أي ممثل في مسرح بريشت، لعدم اندماجه في الشخصية التي يمثلها.

وقد تحدث العديد من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا أقطار المشرق العربي ومغربه عن الانتشار الواسع الذي لم يسبق له مثيل لرواة الحكايات العرب وشعبيتهم الكبيرة التي يتمتعون بها عند الجماهير. وكان

بين هؤلاء الرحالة دبلوماسيون، وأطباء، وعلماء، وكتّاب، وتجّار... كتبوا شهادات حيّة أصبحت وثائق مهمة حول الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، من القرنين الثامن عشر، والتاسع عشر.

الطبيب الفرنسي (أ. ب كلوت بيك)، الذي عاش في مصر، في عهد محمد علي، يرسم لوحة معبرة عن عمل الحكواتية الذين شاهدهم، بقوله:

«يروي الحكواتية قصصهم، عادةً، أمام أبواب المقاهي الرئيسة في أمسيات الأعياد بشكل خاص. يجلس الحكواتي في مكان مرتفع يطل منه على جمهوره الذي يصغي اليه باهتمام بالغ، ويقص روايته، ويغني ما فيها من الأشعار، بينما هو يعزف على آلة أحادية الوتر تشبه الكونترباس قليلاً. وفي هذه الأثناء يجلس المستمعون حوله على السجاجيد، أو الحصر وهم يدخنون النارجيلة، أو يرشفون القهوة دون أن تبتعد عيونهم عن الحكواتي الذي يغني القصة بتعبير وجهه وصوته وحركات جسمه مما يضفي عليها التشويق الدرامي. وكلما ازداد الحضور، كلما كانت حركات الحكواتي أكثر حيوية! وفي قمة الحماسة يضيف بعض الحكواتية إلى الرواية ما تجود به قريحة الإرتجال عندهم»[33].

ويقدم الكاتب والمخرج الروسي (دانتشنكو) المؤسس الثاني لمسرح موسكو الفني، بعد (استانسلافسكي)، والمشهور بوصفه لرحلاته في بلاد الشرق، يقدم وصفاً لتأثير فن الحكواتي (الحلقة) على التجار من هواة سماع الحكايات في أحد أسواق (طنجة) المغربية قائلاً: «إنهم دائرة مكتظة، ويقابلون الحماسية في الرواية بالتحسر، والآهات، وصرخات الإعجاب، أو حتىٰ الصراخ أحياناً، وإذا كانت القصة من النوع الهادىء فإنهم يصفقون من وقت لآخر. أما إذا تحول الأمر إلى الغناء فإنهم يتأثرون إلى حد كبير، قد يصل بهم، أحياناً، إلى الانخراط في البكاء»[34].

وكتب (ألفريد أدموند بريم)، عالم الحيوان والرحالة الألماني، عن مشاهداته للحكواتي العربي عام 1848، يقول: «إنها للوحات رائعة فعلاً تلك التي يفردها الحكواتي العربي أمام جمهوره: مع كل دقيقة تمر تصبح ألوانه أكثر اتساعاً، فإما أن تسمع ترداداً لصوت جبار لأحد أمراء المؤمنين، أو التوسلات الذليلة التي يطلقها رسل الفرنجة، أو نبوءات أحد المشايخ الحكماء، أو بركات أحد الأولياء وهو يلفظها بطريقة شعرية لا تخلو من الوقار والجبروت، أو عجوز طاعنة في السن، وأخيراً المناجاة الملتهبة لعاشق متيم يصف جمال حبيبته الذي ليس له مثيل...»[35].

وهكذا نستنتج، في ضوء ما تقدَّم، أن فن الحكواتي يكاد لا يختلف عن فن ممثل المونودراما، وذلك لأن الحدث الدرامي، أو القصصي في كلا الفنين يُقَدَّم كاملاً من وجهة نظر شخصية واحدة في شكل غير حواري (ديالوجي)، أقرب ما يكون إلى السرد الروائي التقليدي.

بيد أن ثمة من يرىٰ عكس ذلك، زاعماً «أن ظاهرة الحكواتي لا تندرج بمثل هذه البساطة فيما يعتبره الفرنسيون «مسرحية ذات شخصية واحدة»، ويسميه الإنجليز «مونودراما»[36] معللاً ذلك بأن الظاهرة لو كانت «هي فعلاً الشكل الجنيني للمونودراما، لكانت قد تطورت في مجتمعها ومناخها الأصلي (يقصد المجتمع العربي) لتصبح هذه النوعية من العروض المسرحية، أو كان قد اتضح لنا على الأقل أننا انفردنا في تاريخ البشرية بابتكار هذه الصيغة»[37].

وباستطاعتنا أن نرد على مثل هذه الرؤية بأن عدم تطور «هذا الشكل الجنيني للمونودراما» أو الحكواتي في المجتمع العربي، يعزىٰ إلى الأسباب ذاتها التي حالت دون تطور المظاهر شبه المسرحية التي عرفها العرب منذ عصر ما قبل الإسلام إلى الشكل المسرحي التقليدي الذي ورثناه عن الغرب، أو إلى صيغة مسرحية عربية متكاملة. ولا تزال هذه الأسباب، على أختلافها، تواجه معارضات شتىٰ، وما من باحث في

موضوع العرب والمسرح الف كتاباً حتىٰ وقف على هذه الأسباب، وناقشها وبيّن مراميها.

ومما يدعم رؤيتنا المغايرة للرؤية التي تنكر علاقة المونودراما بالحكواتي أيضاً، أن المسرح في جوهرة شكل من أشكال الفرجة، أو الاحتفال، أو اللعب، وقد بدأ هكذا عند الإغريق، وأستمر حتىٰ اللحظة الراهنة، رغم ظهور تيارات مسرحية تنأىٰ عن هذا الشكل. وكان ولا يزال وجود الممثل، ووجود المتفرج في مكان واحد يعني الفرجة، أي وجود العرض، ومن ثم وجود المسرح. وهذا ما يؤكد عليه الكثير من المبدعين الكبار في المسرح، والنقاد، والدارسين، سواء في الغرب، أو في الشرق، ومنهم، على سبيل المثال، المخرج النمساوي المعروف (ماكس راينهاردت)، الذي يقول «إن كتاب المسرح والممثلين والمؤلفين الموسيقيين والرسامين والمخرجين والنقاد ومدراء الأقسام... لا يشكلون وحدهم مسرحاً. المسرح يوجد عند توفر طرفين: ذلك الذي يمثل، وذلك الذي يتفرج»[38].

الإحالات:

(1) ينظر: د. عبد العزيز حمودة، مقدمة كتاب: 4 مسرحيات مونودراما، أمين بكير (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1984) ص 6.
وكذلك د. نهاد صليحة، امسيات مسرحية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987) ص 215.

(2) علي عقلة عرسان، «الظاهرة المسرحية عند العرب» الموقف الأدبي (دمشق) (العدد 112، 1980) ص 5.

(3) د. محمد يوسف نجم، «صور من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات» آفاق عربية (بغداد) (العدد الثالث، 1977) ص 95.

(4) علي عقلة عرسان، المرجع نفسه، ص 10.

(5) الأصبهاني، الأغاني ج 19 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص 159.

(6) علي عقلة عرسان، المرجع نفسه، ص 11.

(7) الشابشتي، الديارات: كوركيس عواد، ط 2 (بغداد: مطبعة المعارف، 1966) ص 188.

(8) تمارا الكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن (بيروت: دار الفارابي، 1981) ص 60.

(9) الجاحظ، البيان والتبيين، تحـ: المحامي فوزي عطوي جـ 1 «بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، 1968) ص 51.

(10) المرجع نفسه والصفحة.

(11) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، جـ 4 (بيروت: دار الأندلس، 1966) ص 163.

(12) المرجع نفسه، ص 164.

(13) د. محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، طـ 2 (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم د. ت) ص 47.

(14) ينظر حكايته ووصيته لابنه في (البخلاء) للجاحظ، تحـ: الحاجري، ص 39، 44.

(15) نقلاً عن د. محمد حسين الأعرجي، المرجع نفسه، ص 62.

(16) الشابشتي، المرجع نفسه، ص 185.

(17) نقلاً عن د. محمد حسين الأعرجي، المرجع نفسه، ص 63.

(18) الثعالبي، يتيمة الدهر، جـ 2، نشر محمد إسماعيل الصاوي، (د. م، د. ت): ص 348.

(19) د. محمد حسين الأعرجي، المرجع نفسه، ص 64، 65.

(20) د. عمر الطالب، «الإسلام والمسرح» الجامعة (الموصل)، العدد 51، 1981، ص 61.

(21) د. علي الراعي، فنون الكوميديا (القاهرة: كتاب الهلال 1971) ص 20.

(22) د. عبد الحميد يونس، خيال الظل (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965) ص 61.

(23) تمارا الكسندروفنا، المرجع نفسه، ص 58، 59.

(24) المرجع نفسه، ص 63.

(25) محمد كمال الدين، العرب والمسرح (القاهرة: كتاب الهلال، 1975). ص 94، 95.

(26) د. علي الراعي، المرجع نفسه، ص 30، 31.

(27) يعقوب. م. لنداو، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص 29.

(28) تمارا الكسندروفنا، المرجع نفسه، ص 64، 65.

(29) محمد كمال الدين، المرجع نفسه، ص 96.

(30) محمد أديب السلاوي، الإحتفالية في المسرح المغربي الحديث (بغداد: الموسوعة الصغيرة (134) 1983) ص 53.

(31) سمير عوض، «المسرح الجزائري» المسرح (القاهرة) (العدد 49 يناير 1968)، ص 62.

(32) محمد كمال الدين، المرجع نفسه، ص 99.

(33) تمارا الكسندروفنا، المرجع نفسه، ص 68.

(34) المرجع نفسه، ص 69.

(35) المرجع نفسه، ص 73.

(36) أحمد نبيل الألفي، شعبية المسرح(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة المكتبة الثقافية) 1989)، ص 104.

(37) المرجع نفسه، ص 105.

(38) تمارا الكسندروفنا، المرجع نفسه، ص 31.

المسرح وإشكالية الخطاب النقدي
المقاربات الخارجية للمتخيَّل المسرحي

تمهيد

يُعَد النقد المسرحي التطبيقي بمفهومه الحالي، الذي نطالعه في الدوريات المتخصصة، والصحف وليد القرن العشرين، ولا يصح أن نطلق على ما كان يكتب، قبل هذا القرن، من ملاحظات وانطباعات سريعة عن أداء الممثل، أو عن أي عنصر من عناصر الخطاب المسرحي، نقداً تطبيقياً، على وفق المقاييس، والأسس التي توضع اليوم لهذا اللون من النقد[1].

ويرىٰ بعض الباحثين أن عدم التفات النقاد إلى العرض المسرحي، وتحليله من جميع جوانبه الفنية (التمثيل، الإخراج، السينوغرافيا، المكياج) إلى جانب اهتمامهم بالنص، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذي ساعد على إيجاده، إلى حد كبير، تطور التكنيك في القرن العشرين[2].

وقد أدىٰ غياب النقد المسرحي التطبيقي، آنذاك، إلى انتعاش النقد

النصي على يد نقاد الأدب. وكان هذا النقد لا يفرق بين الأدب، خطاباً لغوياً، وفن المسرح، ويعد الأخير واحداً من الأجناس الأدبية المعروفة، ومن ثم كان يتبع المقاربات المنهجية ذاتها التي يتبعها النقد الأدبي. بمعنىٰ انه كان يتعامل مع المسرحية بوصفها نصاً أدبياً، أولاً وقبل كل شيء، لا فرق بينه وبين النص الروائي، أو الشعري[3]. وقد استمر نقد النص المسرحي على هذا النحو إلى الآن.

ومن هنا فإن البحث في أنواع المقاربات الخارجية للخطاب، أو النص المسرحي لا ينفصل عن البحث في أنواع المقاربات الخارجية للخطاب الأدبي. وقبل أن نمضي في تناول هاتيك الأنواع وتحديد المآخذ عليها من وجهة نظر المقاربة الداخلية (المحايثة)، لا بد من الوقوف على مصطلح المقاربة الخارجية (External Approach) للنص الأدبي، أو للأثر الفني. يقول واين شوميكر، في كتابه(عناصر النظرية النقدية): إن الدراسة الخارجية للنص تهدف إلى «إضاءة الأدب، وذلك باستكشاف خلفيته، وبيئته، والمؤثرات الخارجية فيه»[4].

ويرىٰ غراهام هو، أنها «أية نظرية في نقد ترىٰ الأدب بكل بساطة «تعبيراً» أو «انعكاساً» لعوامل غير أدبية سابقة على وجود الأثر الأدبي، ويترتب على ذلك أن «الكل موضوعات الأدب صلة تماثل مع الموضوعات الموجودة في العالم الواقعي»[5].

ويذهب رينيه ويليك، إلى أنها «الدراسة التي تعني نفسها باطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، وهي تغدو في معظم الحالات شرحاً تعليلياً تتصدىٰ لتعليل الأدب وشرحه، وأخيراً لإرجاعه إلى أصوله[6]».

أما الناقد نورثروب فراي فيوجز المقاربة الخارجية بأنها تلك المقاربة التي «تتجاهل بالضرورة خصوصية الشكل الأدبي وتهتم بالحتمية الخارجية» وهي «تبقىٰ عاجزة عن فهم العلاقة المعقدة والمتناقضة، غالباً بين المؤلفات الأدبية ومحيطها»[7].

وتتمثل المقاربات الخارجية بالأنواع الأساسية الآتية: التقويمية (المعيارية)، الانطباعية، الاجتماعية، والنفسية.

1 ـ المقاربة التقويمية (المعيارية)

يذهب أصحاب هذه المقاربة، التي ظهرت في عصر النهضة، إلى أن الفعل النقدي الصحيح هو تحديد القيم الجوهرية للمتخيَّل المسرحي، «فكل أثر إبداعي لا بد من الحكم عليه وفقاً لموقعه ووزنه بالنسبة للإبداع ككل»، و«ليس هناك فهم من دون الشعور بالقيمة»[8] كما يزعم ويلهلم ديلثي.

وكان ينهض بهذا اللون من المقاربة النقدية، عادة، الكتاب كنشاط محاذ لنشاط الخلق الأدبي، ولذلك لم يمس حياة المؤلفين ولا الرابطة بين تلك الحياة وما يؤلفون، بل يتناول المسرحية من خلال المعايير الخاصة، والقيم التي يؤمن بها أولئك النقاد.

وقد ازدهر النقد التقويمي إبان القرنين السابع عشر، والثامن عشر في إنجلترا، وبلغ فيه أمثال: توماس رايمر، وجون دنس، وصموئيل جونسون، ذروة التقريرات التعسفية. بل إن رايمر، وصل به الأمر إلى حد تمزيق مسرحية (عطيل) نصفين، لأنها، حسب رأيه، نسيج من الهراء، أو لأنها «مسرحية مضحكة دموية دونما تمليح أو نكهة، كتبها رجل كان يظن أن امرأة فينيسية عريقة الأصل تستطيع أن تحب زنجياً»!!

ولهذا الناقد أحكام عجيبة على شكسبير، فهو يقول: إنه يبدو في المأساة في غير بيئته، فأفكاره معوجة، وهو يهذي ويهيم على وجهه دون تماسك ودون أي قبس من عقل، أو أي ضابط يردعه ويحد من جنونه. أما شعره فإن «صهيل الحصان» و«نباح الزغاري» يحملان معنىً أكبر مما يحمل.

وكان جون دنس، يرىٰ في هذه الأحكام «أحكاماً معقولة عادلة في أكثر جزئياتها» إيماناً منه بأن الغاية الكبرىٰ من الشعر هي إصلاح العقل البشري الآثم.

ولم يتورع جونسون، عن عد نقائص شكسبير، من مثل: «إنه قلما يوفق كثيراً في المناظر الهزلية»، و«خطبه ـ على وجه عام ـ باردة أو ضعيفة». وزاد قائلاً: «إنه إذا اعتبرنا حال حياة شكسبير، وهمجية عصره، فعلى «القراء أن يسامحوه على جهله».

ولعل أشهر ناقد تقويمي متعسف شهده القرن التاسع عشر خلفاً لرايمر، ودنس، وجونسون، هو ولترسفج لاندور، فقد كان في مقدوره أن يصفع فرجيل نفسه، لأنه استعمل تعبيراً لاتينياً غير دقيق، وأن يصرح بأن ليس للشاعر الفلاني إلاّ قصيدة واحدة تستحق التقدير، وأن يهاجم كولردج، هجوماً شريراً، ويستبعد الأدب الفرنسي، وبخاصة المأساة الفرنسية، وفولتير، ويضحي بكل من بوب، وبايرون.

ويجيء الناقد ايغور ونترز، في سلسلة هؤلاء النقاد الإنجليز مباشرة، وهو مثلهم جميعاً يبني أحكامه على الكلاسيكية، والإيمان بالموروث، ومثل معظمهم في أنه يصدع بتقويماته خدمة لقضية رجعية سياسية، ويتشبث بمبدأ لا يحيد عنه هو «المبدأ الأخلاقي». وقد جسد ذلك صراحة في قوله: «إن الفن اخلاقي، ولا بد من ان يكون النقد مثله بالضرورة»، وكذلك في رؤيته للعملية النقدية على انها «عملية تقويم اخلاقي للتجربة الإنسانية بواسطة تقنية تجعل من الممكن اجراء تقويم ادق من سواه».

ومن احكام ونترز المتعسفة ما جاء في قوله: «يبدو لي من دون أدنىٰ ريب أن مسرحيتي (بروجز) عن نيرون هما أعظم مأساة كتبت منذ صدرت مسرحية آل شنشي (لشللي)، وإذا استثنينا آلام شمشون، (قصيدة

طويلة لملتن)، وهي قطعة مريعة ثائرة وليست مسرحية، وإن كانت تحمل روح المأساة، فمن المحتمل أن تكون هاتان المسرحيتان أرفع من أية مأساة إنجليزية فيما عدا مآسي شكسبير[9].

ومع اقتراب القرن التاسع عشر إلى نهايته تعاظمت الهوة بين مفاهيم النقد القائلة بالموضوعية العلمية، والمفاهيم التي اعتبرت النقد عملية تذوق شخصي، وقد أخذت المفاهيم التي اعتبرت النقد عملية تقويمية، وحافظاً للتقاليد بالتراجع رغم نها وجدت في انجلترا ناطقاً مؤثراً في شخص ماثيو أرنولد، الذي ما لبث أن تحول من النقد الوصفي المعلوماتي، إلى النقد التقويمي، وأخذ يدافع عن المعيار «الواقعي» ضد المعيار «التاريخي» زاعماً أن الأول هو المعيار النقدي، لأنه يستند إلى معايير دائمية، إلى «أفضل» الأفكار والأقوال في العالم، وبذلك ظل مخلصاً لفكرة التقويم بوصفها مثالاً أعلى للعملية النقدية.

وفي إيطاليا وصل أكبر النقاد المؤرخين في القرن التاسع عشر فرانسيسكو دي سانكتيس، إلى نتائج مشابهة وعلى نحو مستقل. فقد ميز بين ثلاث مراحل للعملية النقدية: «الأولىٰ هي عملية الخضوع والاستسلام للانطباعات الأولىٰ، ثم إعادة الخلق، والثالثة هي عملية التقويم، أي إصدار الحكم[10].

أما في فرنسا فقد كان أغلب النقاد المؤمنين بالحكم والتقويم في النقد، إبان القرن التاسع عشر، هم بقية من المتعصبين للكلاسيكية في المسرح، والأدب بصورة عامة، وعلى رأسهم نيزار، الذي أسفر عن منهجه النقدي، في خاتمة كتابه (تاريخ الأدب الفرنسي)، قائلاً: «إنه نقد يطمح في أن يكون علماً دقيقاً، أشد حرصاً على قيادة الروح منه على إدخال السرور عليها. إنه نقد يضع لنفسه عن الروح البشرية، وعن العبقرية الفرنسية، وعن اللغة الفرنسية، ثلاثة مثل عليا، ثم يضع كل كاتب محل كتاب إزاء هذا الثالوث المثالي، ويميز ما يقربه منها فيحكم

عليه بالجودة وما يبعده عنها فيحكم له بالرداءة».

وإلى جانب نيزار كان سان مارك جيراردان، يوجه سهامه إلى الرومانتيكية، واصفاً إياها بـ «مرض العصر». وهو في هجومه هذا رجل أخلاق أكثر منه رجل فن، أو يأخذ على الرومانتيكيين إسرافهم في عرض أنفسهم على الناس، وشدة تشاؤمهم، وكثرة نحيبهم، وتغنيهم بالعدم والفناء والاطلال والانتحار، وتبرمهم بالحياة، وما إلى ذلك من المعاني التي تنطوي تحت «مرض العصر»[11].

وهكذا يتضح، دون الحاجة إلى تشريح تفصيلي لآلية هذا اللون من المقاربة النقدية، أن إشكاليته تكمن في أنه ذو نبرة «سلطوية»، ويفرض أحكاماً قيمية، أو معيارية خارجة عن نسق الفن، أو شعريته على الدرس النقدي ويتيح للناقد مجالاً للابتعاد عن العالم الداخلي للمتخيَّل المسرحي، أو لأي جنس إبداعي آخر، والاقتراب إلى ذاته من دون معرفة موجهة صوب موضوع الدراسة. ومن هنا يصح قول الناقد نورثروب فراي: «عندما يقوم ناقد فهو يتكلم عن نفسه، أو في افضل الحالات عن نفسه كممثل لزمنه»[12].

2 ـ المقاربة الانطباعية

تحاول هذه المقاربة أن تعبر عن ردود الفعل، أو الانطباعات التي تثيرها المسرحية مباشرة في نفس الناقد. بمعنىٰ أن الخطاب النقدي صياغة لإحساسات الناقد، وانفعالاته المتولدة عن قراءاته للمسرحية، فهو يستطيع أن يصول ويجول كما يشاء، وأن يطلق لخياله العنان حتىٰ يبتعد مسافات شاسعة عن المتخيَّل المسرحي، كما أنه يعطي لنفسه الحق في ان يصبغ احكامه باللون الذي يلائمه، كما يقول (أوسكار وايلد).

ومن رواد هذه المقاربة الكاتبان الإنجليزيان (وليم هازلت) و(لامب)، ومما يقوله الأول، مثلاً: «أقول ما أفكر، وأفكر ما أشعر، ولا

أستطيع أن أمنع نفسي من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء، وعندي من الهمة ما يكفي للتصريح بها كما هي»[13] ويقول، أيضاً، في مقاله الموسوم (حول العبقرية والمنطق اليومي): «أنت تقرر على أساس المشاعر وليس التفكير، أي على أساس الانطباع الذي يتركه عدد من الأشياء في العقل، على الرغم من أنك قد لا تكون قادراً على تحليل وتفسير هذا الانطباع في تفاصيله»[14].

ويعبر (وولتر بيتر) عن تصور مشابه لهذا في قوله: «إن الخطوة الأولىٰ في النقد نحو رؤية الشيء كما هو حقاً، هو معرفة الانطباع الشخصي كما هو حقاً، وتمييزه وتحقيقه بصورة دقيقة»[15]. ومن المعروف أن هذه المقاربة راجت في أوروبا، في أواخر القرن التاسع عشر، وظلت حتىٰ عام 1940، ومن ممثليها في فرنسا (أناتول فرانس) و(بيل ليمتر) و(أميل فاجيه)، وقد رأىٰ الأول أن كل نقد، مهما زعم لنفسه من موضوعية، ذاتي لأنه انعكاس لذات الناقد، وعبّر عن هذه القناعة بقوله: «إن النقد الموضوعي وهم، فالحقيقة هي أن الإنسان لن يستطيع الإفلات من ذاته، ما الذي يمكن أن لا نعطيه مقابل أن نرىٰ الأرض والسماء للحظة واحدة بعيني ذبابة، أو أن نفهم الطبيعة بعقل بسيط بدائي هو عقل القرد؟ يجدر بالناقد إذا كان صريحاً مع نفسه أن يقول: أيها السادة سوف أتحدث عن نفسي من خلال علاقتي بشكسبير، وراسين، وباسكال، وغوتيه»[16].

ولم تكن المقاربة النقدية عند (ليمتر) تعني شيئاً سوىٰ الإفصاح عن المشاعر التي تثيرها في نفسه قراءة ما ينقد، وقد ركز منهجه في النقد عنوان مؤلفاته «تأثرات مسرحية»، وهي مجموعة مقالات جمعها في عشر مجلدات، ويمكن معرفة طبيعة هذا المنهج من مقال له عن (أناتول فرانس)، فهو يقول فيه «كيف يمكن أن يصبح النقد الأدبي مذهباً؟ إن المؤلفات تتقاطر أمام مرآتنا الروحية، ولكنه لما كان القطار مديداً فإن

المرآة تتغير، وعندما يحدث أن يعود المؤلف نفسه للمرور أمام المرآة فإنه لا يعكس الصورة نفسها»، ويضيف (ليمتر): «إننا نحكم بالجودة على ما نحب، أي أننا نرىٰ حسناً ما نحب، وهذا كل ما في الأمر». [17] وقد سوغ هذا النوع من المقاربة بحجتين:

1 ـ حجة نفسية إنسانية: وهي تغير مرآة النفس بالسن، وبملابسات الحياة الأخرىٰ المختلفة، وبهذا التغير لا بد أن تتغير الصورة التي تنعكس في هذه المرآة عن كل نص.

2 ـ حجة تاريخية: وهي أن مبادىء، النقد ذاتها لم تنشأ تاريخياً بوصفها مبادىء، وإنما كانت في الأصل تأثرات فردية عبر عنها بقوله «مفاضلات»، ثم عممت هذه المبادىء، أو كما يقول هو «تحجرت وأصبحت أصولاً». وعلى هذا الأساس فإن كل مقاربة نقدية هي انطباعية أصلاً[18].

أما(فاجيه) فقد أوضح تمسكه بالنزعة الانطباعية بقوله: «ما يطلب من الناقد هو رأيه في الكاتب، أو في الكتاب الذي ينقده، سواء أكان هذا الرأي مكوناً من مبادىء أم من انفعالات، إن ما يطلب إليه ليس خريطة للأقليم، بل إحساسات عن السياحة التي قام بها في هذا الأقليم»[19].

وتمثلت المقاربة الانطباعية في إنجلترا، في كتابات (أوسكار وايلد) و(سانسبيري) اللذين زعما أن الناقد يسجل خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته دون حاجة إلى شرح وتعليل يهددان تلك القراءة، ويضيعان المتعة الجمالية للنصوص.

ويكاد يتفق هؤلاء النقاد الانطباعيون جميعاً على أن الناقد يجب أن يتوافر له الحس المرهف بالجمال، فعلىٰ قدر عمق إحساسه به تكون قوة نقده، فلا قيمة لإلمامه بالقواعد، أو بتعريفات الجمال، أو الأسس الذهنية العامة، إذ القيمة، كل القيمة، لرهافة المزاج الفني، وإذا كان الفنان هو

الأشد حساسية تجاه الجمال كي ينتجه، ويعبر عنه، إذن لا ينقد الفنان سوىٰ الفنان، ولا ينقد الشاعر سوىٰ الشاعر.

ونخلص مما قلنا إلى أن النقد الانطباعي هو إنكار لإمكان قيام نقد موضوعي، كما أنه تقرير لضرورة الاستعاضة عن الحكم بالإشارة إلى استجابات الوجدان والتخيل التي يولدها الخطاب المسرحي، ولذلك فنحن إذ نقرأ لأصحاب هذا النقد إنما نقرأ عنهم لا عن الأثر المسرحي، ولذلك فهم يعطلون إدراكنا لهذا الأثر بابتعادهم عن إضاءته من الداخل، وعن تحليل مستوياته البنائية والدلالية، وبمعنىٰ آخر عن كل مكوناته التي جعلت منه خطاباً فنياً.

3 ـ المقاربة السوسيولوجية

استمدت المقاربة السوسيولوجية، للمتخيل المسرحي منهجها ومصطلحاتها من المبدأ القائل بأن الأدب والفن نمطان من أنماط التعبير عن المجتمع بقيمه، وأفكاره، ومثله، وتطوره، وصراعه. ولذلك توشك هذه المقاربة أن تحل السلطة الخارجية لعالم الاجتماع، أو الناقد الذي يحسب نفسه منوطاً بها محل سلطة المبدع، وأن يزيف بذلك معنىٰ الأعمال، على حد قول (بول بونشيو)[20].

ونظراً لتأثير الإطار المنهجي لعلم الاجتماع (السوسيولوجيا)، في استكناه العلاقة بين الفن والأدب من جهة، والأسس الاجتماعية من جهة أخرىٰ، فقد جرىٰ تفضيل مصطلح (النقد السوسيولوجي) على (النقد الاجتماعي).

وتعزىٰ الصدارة في المقاربة السوسيولوجية «إلى الكتابات الألمانية التي تستقي مفاهيمها وأسسها من روافد ثلاثة هي:

1 ـ الرافد الذي اتخذ من المادية التاريخية منطلقاً له عبر فلسفة

ماركس، الذي ألزم نفسه بإدراج الخطابات الفنية (الإبداعية) في الصيرورة الاجتماعية والتاريخية، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي، والبناء التحتي (المادي)، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة، والأيديولوجيا، والمعرفة، والفن، والأدب من جهة أخرىٰ، تقوم على النمط الجدلي، وينبغي أن تحلل على هذا النحو.

ويبدو المنظور الماركسي في النقد جلياً في دراسات الناقدين: الألماني (فرانتز مهرنغ)، والروسي (بليخانوف).

2 ـ الرافد المتمثل في المحاولات السوسيولوجية التي قدمها عدد من علماء الاجتماع الألمان مثل (جورج زيمل، وماكس فيبر، وكارل مانهايم). فقد قدم (زيمل) تصنيفاً للعلاقات والعمليات الاجتماعية في المجتمع، وفي الدراما، وحدد (فيبر) تباين الأنساق القيمية في الخطابات الإبداعية، وفهمها سوسيولوجياً، وتصنيفها إلى أنماط أيديولوجية. وأفاد (مانهايم) من صداقته للوكاش في إيضاح العلاقات الوظيفية بين الظواهر المعرفية، ومن ضمنها الظاهرة المسرحية، والإطارات الاجتماعية.

3 ـ الرافد الذي تمثله مدرسة فرانكفورت، التي قدمت عدداً من الأبحاث في النقد التاريخي والاجتماعي والجمالي، والتي قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجي بعد الحرب العالمية الثانية[21].

ولو شئنا استعراض المحددات الاساسية التي قام عليها النقد السوسيولوجي لوجدنا أنها تتحدد فيما يأتي:

● التعامل مع الخطاب بوصفه نظاماً اجتماعياً ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد (المؤلفون، المتلقون، النقاد، الناشرون، الموزعون)، ولكن وظيفة الخطاب، كنظام اجتماعي، معقدة اختلف حولها الباحثون: فمنهم من حددها كوسيلة اتصال، ومنهم من ركز على الوظيفة التنويرية، ومنهم من فسرها بشكل

مبسط، أو أحادي الجانب، بوصف الإبداع إرشادياً، تعليمياً، وعظياً، ومنهم من تحدث عن وظيفته الترفيهية، أو اشباع الرغبة الجمالية.

● جدلية علاقة التأثير والتأثر بين المتخيَّل والواقع الاجتماعي الحضاري، وهو ما يعني أن مفهوم الانعكاس كان يحتل مكانة مرموقة في هذه المقاربات، بخاصة منذ أن نبَّه (تين) إلى تأثير الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي والفني.

● دراسة العملية الإبداعية بوصفها نسقاً تعبيرياً منفتحاً على مجمل ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والحضارية، وهو ما يعني عدم إهمال دور هذه الظروف، ودور الذات الفردية والجماعية في تقرير خصائصها. وتمثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الاتجاه خير تمثيل.

ويمكن حصر المقاربات السوسيولوجية في الأنماط الآتية:

1 ـ المقاربة التجريبية (الأمبيريقية)

وهي المقاربة التي يتسع، في إطارها، الاهتمام بالخطابات الإبداعية ليشمل المؤلفين والمتلقين والناشرين، وبطريقة يبدو فيها الشغف البالغ بالمشكلات الجزئية التفصيلية، وجمع حقائق كمية على حساب المدلولات التي توحي بها تلك الخطابات، وخصائصها الفنية، إلى درجة يصبح فيها تصميم المقاييس، والإجراءات المنهجية هدفاً في حد ذاته.

ويصح القول إن مجمل فرضيات، وميادين تحليل المسهمين في هذه المقاربة قد تأسس على نزعة عملية تستهدف دراسة الخطابات بما تشمله من جوانب انتاجية، وتوزيعية، واستهلاكية، وذلك باستخدام مناهج علم الاجتماع التقليدية، كالبحوث، والإحصاءات. . . الخ.

وقد دعا ممثلو هذه المقاربة إلى تنمية ثلاثة مباحث سوسيولوجية:

1 ـ سوسيولوجيا المُنتج (المرسِل) وتدرس نشأة خالق الخطاب،

وأصوله الاجتماعية، وجذوره الطبقية، ومظاهر البيئة التي عاش فيها، والجماعات الثقافية التي يرجع اليها، والأجواء الاجتماعية والثقافية التي يبدع فيها.

ب ـ سوسيولوجيا الخطاب (الرسالة)، وتهتم بدراسة عمليات انتاج الخطاب، وتوصيله، ومدىٰ نجاحه، وموضوعه، ومحتواه، وذلك استعانة بالجداول الإحصائية، والرسوم البيانية.

ج ـ سوسيولوجيا المتلقي (المرسَل اليه)، أو القارىء، وتدرس انتماءه الاجتماعي، ونوعية قراءاته وظروفها.

ويبدو أن السمة الغالبة على هذه المقاربة هي افتقارها إلى رؤية عامة، أو أساس نظري، ووضوح التغاير غير المسوَّغ بين مباحثها، الأمر الذي يسفر عن كتابة مباحث سوسيولوجية متقطعة، وهو ما دعا (لوسيان جولدمان) إلى مهاجمتها من منطلق «اهتمامها بموضوعات فرعية، واعتبارها تحليلها الإحصائي هدفاً في حد ذاته»[22].

2 ـ المقاربة الجدلية

تقوم هذه المقاربة السوسيولوجية على الأسس الآتية:

أ ـ إن المتخيَّل الإبداعي يمثل أحد أشكال الوعي الاجتماعي، أو بتعبير (لوكاش): «إن عمليات الإنتاج الأدبي والايديولوجي هما جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»[23]، ومن ثم فإن محاولة دراسة المتخيل وتحليله لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا الشكل من أشكال الوعي الاجتماعي وعموميته، بوصفه أحد أهم أنماط التعبير الجمالي والفني عن الواقع التاريخي والاجتماعي.

وقد رأىٰ (لوكاش)، في ضوء هذا المنظور الجدلي، «أن المسرحية تهدف إلى تحقيق تجسيد كلي لعملية الحياة، إلاَّ أن هذه الكلية متركزة

حول مركز صلب، أي حول التصادم المسرحي. إنها، إذا صح التعبير، صورة فنية لنظام تلك الطموحات الإنسانية التي تشارك، بتناقضها المتبادل، في هذا التصادم المركزي». ويقدم (لوكاش) انموذجاً للكلية الشاملة هو مسرحية «الملك لير» لشكسبير، قائلاً بأنه «يصور، في علاقات لير وبناته، وفي «غلو ستير» وابنائه، الحركات والإتجهات المعنوية الإنسانية، والنموذجية الكبيرة التي تنبع بشكل بالغ البروز من الطبيعية المشوبة بالشكوك الخاصة بالعائلة الإقطاعية، وانهيار هذه العائلة»[24].
ويمضي (لوكاش) أبعد من ذلك، فيربط البناء الفني للنص المسرحي، أي نص، بالحياة: «تنشأ القوانين الشكلية للمسرحية من مادة الحياة الفعلية، حيث يكون الشكل الانعكاس الفني لهذه المادة الأقصىٰ شمولية، والأسمىٰ تعميماً»[25]!

ب ـ إن المتخيَّل الإبداعي يمثل حقلاً فكرياً وأيديولوجياً للممارسات الطبقية في المجتمع، وهي ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتضح عبر تجليات فنية هي ما يطلق عليها الشكل الفني «فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحتدم فيه الصراع تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد»[26].

ج ـ إن المتخيَّل الإبداعي قسيم العمل الاجتماعي، وليس بمعزل عنه. ويورد (ارنست فيشر) مثلاً على ذلك بأن تعاون أفراد المشاعية البدائية القديمة، وصراعهم اليومي ضد الطبيعة قد أفرز شكلاً غنائياً داعماً لروح الفعل في لحظة العمل[27].

3 ـ المقاربة البنيوية التكوينية

تحاول هذه المقاربة التي تبلورت على يد (لوسيان جولدمان) أن تحلل البنية الداخلية للمتخيَّل الإبداعي رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه.

وتُعد مقولة «رؤية العالم» من بين المقولات الأساسية في اتجاه (جولدمان)، فهو يرىٰ «أن هناك تطابقاً بين البنية الفنية، والبنية الاجتماعية، ولا يمكن فهم هذا التطابق إلاّ من خلال رؤية معينة للعالم»، ولكن الفرضية الجوهرية لهذه المقولة هي «أن الفرد المنعزل يتعذر عليه أن يكوّن وحده رؤية كاملة البنيان، وأنه يوجد، من ثم، رابط عضوي يجمع، على مستوىٰ هذه البنىٰ الفكرية، بين الكاتب والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[28].

ومن المقولات الأخرىٰ التي تعتمدها هذه المقاربة:

● الوعي الممكن، والوعي الفعلي:

ويقصد بالوعي الممكن ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي، أما الوعي الفعلي فهو الوعي الناجم عن الماضي، ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه.

● التماسك:

ومفاده إن المتخيَّل الإبداعي يكون ناجحاً من الناحية الجمالية عندما يدل على معنىٰ متماسك يعبر عنه بشكل مناسب. ويكون المعنىٰ متماسكاً عندما يتطابق فيه الفردي والجماعي[29].

● الشمولية (الكلية):

ومفادها إن كل حقيقة جزئية لا تأخذ معناها الحقيقي إلاّ إذا وضعت في المجموع، كما أن المجموع لا يمكن فهمه إلاّ عن طريق التقدم في معرفة الحقائق الجزئية.

ويرىٰ (جولدمان) أن هذه النظرة الشمولية لدراسة الواقع ونقده تشكل رؤية ناجحة ورفيعة للعالم. ولأنها شمولية، فلا تقع في خطر لمحدودية، والرؤية الجانبية، أو الجزئية.

● البنية الدلالية:

وهي البنية التي تتيح للناقد أن يفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها المبدع، لا لكونه فرداً، بل لكونه ينطق باسم الجماعة، ومن ثم فإن المعنىٰ المقصود هو ربط هذه البنية بالوعي الجماعي.

ويذهب (جولدمان)، في هذا الصدد، إلى أن «رؤية العالم» تشكل مع «البنية الدلالية» وحدة متكاملة، فالأولىٰ تشرح المتخيَّل وتفسره، والثانية تفهمه وتدركه، وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز.

وقد حاول (جولدمان)، في مقاربته البنيوية التكوينية لمسرح راسين، أن يفسر مسرحيات هذا الكاتب في ضوء العلاقة الوثيقة بين رؤيته المأساوية، والمذهب الجنسيني المسيحي. فميَّز وجود ثلاثة اتجاهات جنسينية داخل هذا المسرح:

الاتجاه الأول: ويتجلىٰ في ثلاث مسرحيات هي: «أندروماك، وبريتا نيكوس، وبرينيس)، وهي مسرحيات أطلق عليها (جولدمان) اسم «مسرحيات الرفض» الكامل التي يعيش فيها الأبطال عظمة الرفض، ويبقون متوجهين صوب هدفهم الأسمىٰ (الله وما يعادله في المسرحيات).

الاتجاه الثاني: وتتميز مسرحياته بأن أبطالها يحاولون الحياة في العالم والتلوث فيه، ولكن نهايتهم مأساوية، ويتجلىٰ هذا الاتجاه في ثلاث مسرحيات هي (بايزيد، وميتريدان، وايفجيني).

الاتجاه الثالث: ويتمثل بمسرحية (فيدر) التي تروي قصة الوهم الذي يراود البطل المأساوي فيشعره بأنه يستطيع أن يعيش في العالم، ويفرض عليه قوانينه، دون أن يتخلىٰ عن شيء، ودون أي اختيار، وهذا أمل خائب، فالعالم باطل، ويفتقر إلى القيم الأخلاقية والإنسانية، و«الله صامت ومتفرج»، والبطلة تعيش عزلة خانقة.

ويخلص (جولدمان) من دراسته لمسرح راسين، وعلاقته بالجنسينية إلى أن الرؤية المأساوية تشكل الحد الأقصىٰ من الوعي الممكن الذي وصلت إليه طبقة نبلاء الرداء[30].

وهكذا يتضح لنا أن المقاربة السوسيولوجية، بأنماطها المختلفة، تنساق، باستغراقها في البحث عن المرجع الاجتماعي للمتخيَّل المسرحي، وبتوسلها المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرىٰ، تنساق في مجازفة تجد نفسها فيها مبعدة عن جوهر الخلق الفني، وشعرية المتخيَّل إلى محيط هامشي يختلط فيه ما هو ابداعي مع ظواهر من طبيعة أخرىٰ.

4 ـ المقاربة النفسية

تقوم المقاربة النقدية النفسية على قاعدة تفسير المتخيَّل المسرحي وتحليله على وفق مناهج علم النفس ونظرياته، والكشف عن الدوافع أو العمليات اللاشعورية عند الكاتب، أو شخصيات المسرحية، والجوانب المشتركة بين الطرفين.

ولهذه المقاربة اتجاهان رئيسان:

الأول: يبدأ من حياة الكاتب، وذلك بدراسة ميوله، ورغباته وغرائزه وصولاً إلى تفسير متخيَّله وتحليله من خلالها.

الثاني: يبدأ بالمتخيل محللاً شخصياته وصولاً إلى تحليل البنية النفسية للكاتب.

وليس التحليل النفسي للخطاب المسرحي، في حقيقته، إلاّ صيغة متجددة الشباب للنقد السيري (البيوغرافي)، الذي يكمن خطأه ليس في إثبات بعض الوقائع، بل في إسناد دور مبالغ فيه إليها في اختزاله قيمة الفكر إلى الأسباب التي أدت إلى ولادته كما يرىٰ (تودورف)[31].

ويمكن تصنيف المقاربات النفسية نوعاً من التصنيف على أساس المدرسة «السايكولوجية» التي تنتمي إليها. فهناك المقاربات التي قدمها علماء الأمراض العقلية، وهناك المقاربات التي قدمها علماء الطباع. وهناك المقاربات التي قدمها علماء التحليل النفسي.. وهذه الأخيرة أوفر عدداً من سائر المقاربات السايكولوجية الأخرىٰ، غير أنها تصنف هي أيضاً بنوع من التصنيف في مدارس. فهناك المقاربات التي تستلهم نظريات (فرويد) وهناك المقاربات التي تستلهم نظريات (أدلر)، وهناك المقاربات التي تستلهم نظريات (يونغ)، وهناك مقاربات أخرىٰ لا تتقيد بنظرية من هذه النظريات، وإن تكن متأثرة بها، بل تفيد منها، مع تحرر يزيد أو يقل عما فيها من مذهبية.

ويمكن إجمال الأغراض التي تهدف إليها المقاربة النفسية للمتخيَّل المسرحي في ما يأتي:

● فهي تارة تحلل مسرحية معينة من المسرحيات لتستخرج من هذا التحليل، بعض المعلومات عن سايكولوجية المبدع.

● وهي تارة أخرىٰ تتناول جملة مسرحيات المبدع، وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية ثم تطبق هذه النتائج العامة في توضيح مسرحيات بعينها من مسرحياته.

وهي تارةً أخرىٰ تنتقل من حياة المبدع إلى مسرحياته، ومن مسرحياته إلى حياته، موضحة هذه بتلك، وتلك بهذه، ملاحظة في حياته بعض الأزمات المنعكسة في مسرحياته، وملاحظةً من طريقة انعكاس هذه الأزمات في مسرحياته ما إذا كان معناها الحقيقي في سيرة حياته، وهي في أكثر الأحوال تجمع بين هذه الأغراض كلها، وتستعمل هذه الطرق جميعها[32].

ويتفق أغلب الباحثين في (النظرية السايكولوجية للفن) على أن النقد

المعتمد على التحليل النفسي للخطابات الإبداعية، بدأ حين نشر (فرويد) كتابه (تفسير الأحلام) سنة 1900، فهو يربط فيه الإبداع الفني، أياً كان جنسه، بالكبت والجنس، والعصاب، ويرىٰ أن التسامي هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني. فحين يتعذر الإشباع الكامل للرغبات الجنسية في الحياة الواقعية يتحول مجرىٰ الطاقة إلى نشاطات أخرىٰ هي عمليات الخلق والإبداع الفني في حالة الفنانين، وأن ما ينتجه الفنانون من أعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لا شعورية، شأنها شأن الأحلام، ولكنها تختلف عن منتجات الحلم النرجسية الاجتماعية من حيث إن المقصود بها إثارة اهتمام الآخرين، وأن بوسعها أن تستثير وترضي فيهم الرغبات اللاشعورية نفسها.

وقد طرح (فرويد) في هذا الكتاب تفسيراً لهاملت قائماً على عقدة (أوديب)، فعزىٰ تردده في قتل عمه إلى الطبيعة الخاصة لتلك المهمة «إن هاملت يستطيع أن يأتي كل شيء إلاّ أن يثأر من الرجل الذي أزاح أباه، واحتل مكانه عند أمه، الرجل الذي يريه ـ إذن ـ رغباته الطفلية وقد تحققت».

وبنىٰ (ارنست جونز) على هذا التفسير تحليله لشخصية هاملت، أيضاً، زاعماً أنه كان خلال حياة أبيه، مرتبطاً بأمه بوصفه طفلاً يحبها حباً آثماً لا يقره المجتمع، فكان يغار من أبيه، ويشعر بالإثم شعوراً عميقاً، وكانت النتيجة تغطية مصطنعة تبدو في إعجابه الشديد بصفات أبيه، ولما قتل أبوه أحسَّ لا شعورياً بفرح واغتباط، إذ تخلص هاملت من منافسه العتيد، ولأن هاملت كان عاجزاً عن التخلص من أبيه، فهو عاجز أيضاً، عن التخلص من عمه للأسباب نفسها[33].

وكان لانتشار مبادىء التحليل النفسي أثر كبير في ظهور الدراسات النقدية السايكولوجية عن الكثير من الخطابات المسرحية القديمة

والحديثة، وفيما يأتي بعض من هاتيك الدراسات، في سبيل التمثيل ليس إلاّ:

1 ـ دراسة (اوتورانك) لمسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير، في كتابه (دافع الزنا بالمحرمات)، وقد بين فيها أن (بروتس) و(كاسيوس) و(انطونيوس) ثلاث شعب من «ابن» قيصر، يمثل الأول منهم ثوريته، والثاني شفقته، والثالث تقواه الطبيعية.

2 ـ دراسة (مود بودكين) المقارنة بين مسرحية (يومنيدس) لأسخيلوس، و(اجتماع شمل العائلة) لإليوت في كتابها الموسوم (البحث عن الخلاص في مسرحيتين: قديمة وحديثة) وفيها تقتبس الناقدة من (فرويد) و(يونغ) فتقترحا نموذجاً على لربات النقمة ـ نموذج الطاقة العاطفية المتركزة في رابطة شريرة، القادرة على أن تتحول إلى رابطة خيرة[34].

3 ـ دراسة (أ. س. برادلي) لهاملت في كتابه «التراجيديا الشكسبيرية» ويرى فيها أن هاملت واقع تحت سلطان الشعور، أو الحالة المستولية عليه حسبما تكون، ابتهاجاً أو كآبةً، وهذا المزاج كان الناس في عصر اليزابيث يسمونه مزاجاً سوداوياً، ويبدو أن هاملت نموذج له، كما أن الملك لير، نموذج للمزاج الصفراوي والدموي معاً[35].

4 ـ دراسة (شارل مورون) لمسرح راسين في كتابه (اللاشعور في حياة راسين ومؤلفاته). وقد زعم فيها أن تكون مسرحيات راسين يمثل التكوّن النفسي لراسين الفرد، على مستوىٰ إبداع الفنان، فيما يبتكره الفرد يومياً في حياته بوساطة تلمسات مستمرة، يعبر عنه الكاتب بوضوح على الورق حتىٰ وإن لم يعِ ذلك بنفسه، فكل شيء يحدث، يقول مورون، كما لو كان النتاج الفنِي مطعَّماً بلا وعي المؤلف، في الأساس تتطابق بناهما، ويبدو النتاج الفني كمعرفة ذاتية ولا واعية هي أيضاً.

وهكذا يقوم (مورون) بتحليل النزاعات الخفية في تراجيديات راسين، مستمداً منها بنيةً مشابهةً لبنية عقدة اوديب:

أ ـ نزوة لبيدية منها اعتراف بارتكاب المحرمات، من هنا ينجم الشعور بالإثم.

ب ـ نمو وعي معفف يصبح تأديبياً.

ويستنتج (مورون) من ذلك أن الحياة النفسية الباطنية لراسين يجب أن تكون هي أيضاً قد خضعت لسيطرة مشكلة ذات بنية مشابهة لبنية عقدة اوديب[36].

5 ـ تفسير (هانز ميرهوف) لمسرحية (اوديب) لسوفكليس من خلال قراءته على أنها مأساة إنسان حدث له انفصام في حياته لم يجعل له ذاتية خاصة، وأن أثر هذا الانفصام كان من السوء على نفسه بحيث كان من الصعب إصلاح أجزاء تلك النفس المحطمة[37].

6 ـ تحليلات (دي. أي. شنايدر) لمسرحيات: (أوديب، وأوديب في كولونا) لسوفوكليس، و(كلهم ابنائي، وموت بائع متجول) لأرثر ميلر، و(ماكبث) لشكسبير، وذلك في كتابه (التحليل النفسي والفن). وقد ذهب في تحليلاته إلى أن الإنسان المحلل ماثل بالبداهة في الإنسان الفنان قبل أن تظهر عبقرية (فرويد) تلك القدرة التحليلية البشرية وتضعها في موضع المعرفة الجلية والتقنية المحددة للتحليل النفسي. كما أكد في تناوله لتلك المسرحيات على رغبة الابن الطفل في امتلاك امه، وقتل أبيه، (عقدة اوديب). واستنتج أن التقنية الفنية في أرفع مستوياتها وابقاها على الزمن، ليست سوىٰ فعل التحويل التفسيري اللاوعي الفردي إلى لتعبير الشمولي عن كل القوىٰ الشخصية والاجتماعية التي تصدم بالوعي لإنساني[38].

وبعد...

هذه هي المقاربة النقدية النفسية للمتخيَّل المسرحي، وهي على هذا النحو أيضاً في تحليلاتها لأنماط أخرىٰ من التخييل. ولعل المآخذ التي يسجل عليها، من منظور النقد الحديث، أو الموضوعي، لا تختلف في جوهرها عن المآخذ التي تسجل على المقاربات الخارجية المجاورة لها، لأنها تلتقي معها في إهمال شعرية المتخيل وفي العناية بما يحيط به من مرجعيات تنصب كلها في شخصية المبدع والعمليات اللاشعورية المتبادلة بينه وبين متخيَّله، متجاهلة أن المبدع يسيطر بوعيه وخبرته وثقافته على رؤاه وأحلامه وتخيلاته ويودعها في بنية المتخيَّل، أما الحالم فلا يسيطر على أحلامه، ومن ثم ليس ثمة تماثل بين متخيَّل المبدع وحلم الحالم.

الإحالات:

(1) لاحظنا، من خلال اطلاعنا على بعض مقالات ابرز النقاد الأوروبيين المهتمين بالعروض المسرحية في القرن التاسع عشر، أن النقد كان ينصبّ على عنصر التمثيل، وبخاصة على أداء ممثل الدور الأول الرئيسي، أو بطل المسرحية، في حين يهمل العناصر الفنية الأخرىٰ التي ينهض عليها العرض المسرحي. ويتسم ذلك النقد، في أغلب الأحيان، بنزعات انطباعية، ومعيارية تعبر عن استحسان الناقد، أو استهجانه لأداء هذا الممثل، أو ذاك حسب رد فعله، ومزاجه النفسي.
ينظر: غوردون رودف، «النقد المسرحي الحديث» الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (1) 1987، ص 190، 191، 192.

(2) سامية أحمد اسعد، «النقد المسرحي والعلوم الإنسانية» فصول (القاهرة) العدد (1)، المجلد الرابع، 1983، ص 155.

(3) المرجع نفسه، والصفحة.

(4) نقلاً عن: عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988)، ص 12.

(5) غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي (دمشق: 1973)، ص 47، 58.

(6) رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي (دمشق: 1972) ص 89.

(7) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986) ص 91.

(8) بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي (بغداد: دار الشؤون الثقافية 1989)، ص 294.

(9) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (بيروت: دار الثقافة 1958) من ص 111.

(10) بول هيرنادي، المرجع نفسه، ص 298.

(11) الدكتور محمد مندور، في الأدب والنقد (القاهرة: 1973) ص 191.

(12) تزفيتان تودوروف، المرجع نفسه، ص 92.

(13) الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (بيروت: 1973) ص 325.

(14) هـ. ابرامز «المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية» الثقافة الأجنبية (بغداد) العدد الثالث 1987، ص 56.

(15) المرجع نفسه والصفحة.

(16) عراهام هو، المرجع نفسه، ص 300.

(17) الدكتور محمد مندور، المرجع نفسه، ص 103.

(18) نفسه، ص 105.

(19) نفسه، ص 326.

(20) تودوروف، المرجع نفسه، ص 134.

(21) محمد حافظ دياب، «النقد الأدبي وعلم الاجتماع» فصول (القاهرة)، العدد (1)، المجلد الرابع 1983، ص 64.

(22) نفسه، ص 68، 69.

(23) جورج لوكاش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز (دمشق: 1972)، ص 23.

(24) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة د. صالح جواد الكاظم (بغداد 1978)، ص 23، 124.

(25) نفسه، ص 125.

(26) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: 1971) ص 12.

(27) نفسه ص 13.

(28) جاك لينهاردت، «النقد النفساني وسوسيولوجيا الأدب» الفكر العربي المعاصر (بيروت) العدد (1)، آيار (1980) ص 69.

(29) د. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية (بيروت: 1982) ص 42، 43.

(30) نفسه، من ص 67 إلى 71.

(31) تودوروف، المرجع نفسه، ص 133.

(32) د. سامي الدروبي، علم النفس والأدب (القاهرة: ط 2، 1981) ص 255.

(33) قاسم حسين صالح، الإبداع في الفن (بغداد: ط 1، 1981) ص 16، 141، 140.

(34) ستانلي هايمن، المرجع نفسه، ج 1 ص 266.

(35) أ. س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، ج 1، ترجمة حنا الياس (القاهرة: د. ت) ص 140.

(36) جاك لينهاردت، المرجع نفسه، ص 70.

(37) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزوق (القاهرة: 1972)، ص 59.

(38) د. أي. شنايدر، التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: 1984) ص 303، 304.

للمؤلف

1 ـ المألوف واللامألوف في المسرح العراقي
دراسات تطبيقية في النقد المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1988.

2 ـ معرفة الآخر
مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة
(بالاشتراك مع: عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي). بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990.

3 ـ عبد الوهاب البياتي: خمسون قصيدة حب (مقدمة ومختارات)
(بالاشتراك مع آخرين). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.

4 ـ شفرات الجسد: جدلية الحضور والغياب في المسرح.
عمان: دار أزمنة، 1996.

5 ـ عبد الوهاب البياتي: المعراج الأرضي: (دراسة ومختارات)
(بالاشتراك مع محمد تركي النصار)
تحت الطبع

6 ـ خطاب النص خطاب العرض:
دراسات تطبيقية في النقد المسرحي
تحت الطبع

صدر عن

المركز الثقافي العربي

* **سيمياء المسرح والدراما**
تأليف: كير إيلام
ترجمة: د. رئيف كرم

* **المسرح المغربي**
تأليف: حسن بحراوي

* **مسرحيات قصيرة**
تأليف: برتولت برشت
ترجمة: صفوان حيدر

* **القارىء في الحكاية**
تأليف: أمبرتو إيكو
ترجمة: د. أنطوان أبو زيد

* **ست محاضرات في الصوت والمعنى**
تأليف: رومان ياكوبسون
ترجمة: حسن ناظم وعلي صالح

* **ذخيرة العجائب العربية**
تأليف: سعيد يقطين

* **التشابه والاختلاف**
تأليف: د. محمد مفتاح

* **التلقي والتأويل**
تأليف: د. محمد مفتاح

* **السيرة الذاتية**
تأليف: فيليب لوجون
ترجمة: عمر حلي

* **الشكل والخطاب**
تأليف: محمد الماكري

* **الصورة الفنية**
تأليف: د. جابر عصفور

* **الكنز والتأويل**
تأليف: د. سعيد الغانمي

* **لسانيات النص**
تأليف: د. محمد خطابي

* **المساحة المختفية**
قراءات في الحكاية
تأليف: ياسين النصير

* **المشاكلة والاختلاف**
تأليف: د. عبد الله الغذّامي

* **معرفة الآخر**
المناهج النقدية الحديثة
تأليف: عبد الله إبراهيم
عواد علي ـ سعيد الغانمي

* **نحو الصوت ونحو المعنى**
تأليف: نعيم علوية

* **حجاب العادة**
تأليف: سعيد السريحي

* **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**
تأليف: د. نصر حامد أبو زيد

غواية المتخيَّل المسرحي

مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد

تجمع الدراسات والمقالات التي يضمها هذا الكتاب بين منحيين: نظري وتطبيقي من الاشتغال النقدي، وهي حصيلة اهتمامات خاصة بموضوعات محددة في حقل المسرح ـ نصاً، وعرضاً، ونقداً، وتقنية ـ كُتبت في مناسبات عدة منها: استجابة لأسئلة المعرفة المسرحية ورغبة في استقصاء ظواهر فنية في الخطاب المسرحي، كالبوليفونية (تعدد الأصوات)، والميتامسرحية، والتشخيص، والتغريب، والمونودراما، والسينوغرافيا، والكشف عن تجلياتها في التجربة المسرحية العربية والأجنبية، ومنها محاولة استئناف النظر في المقاربات المنهجية الخارجية في النقد المسرحي، التي باتت عرضة للتشكيك في فاعليتها، أو جدواها أمام المقاربات الداخلية التي اقترحتها المناهج النقدية الحديثة، وتحديد إشكالية طروحاتها واستراتيجيتها التي تنهض عليها في تحليل المتخيَّل المسرحي.



المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت ـ لبنان
ص ب 4006 ـ الدار البيضاء ـ المغرب